U d' / of Ottawa
39003006455017

QUATREMÈRE DE QUINCY

ET

SON INTERVENTION DANS LES ARTS

DU MÊME AUTEUR

A LA MÊME LIBRAIRIE

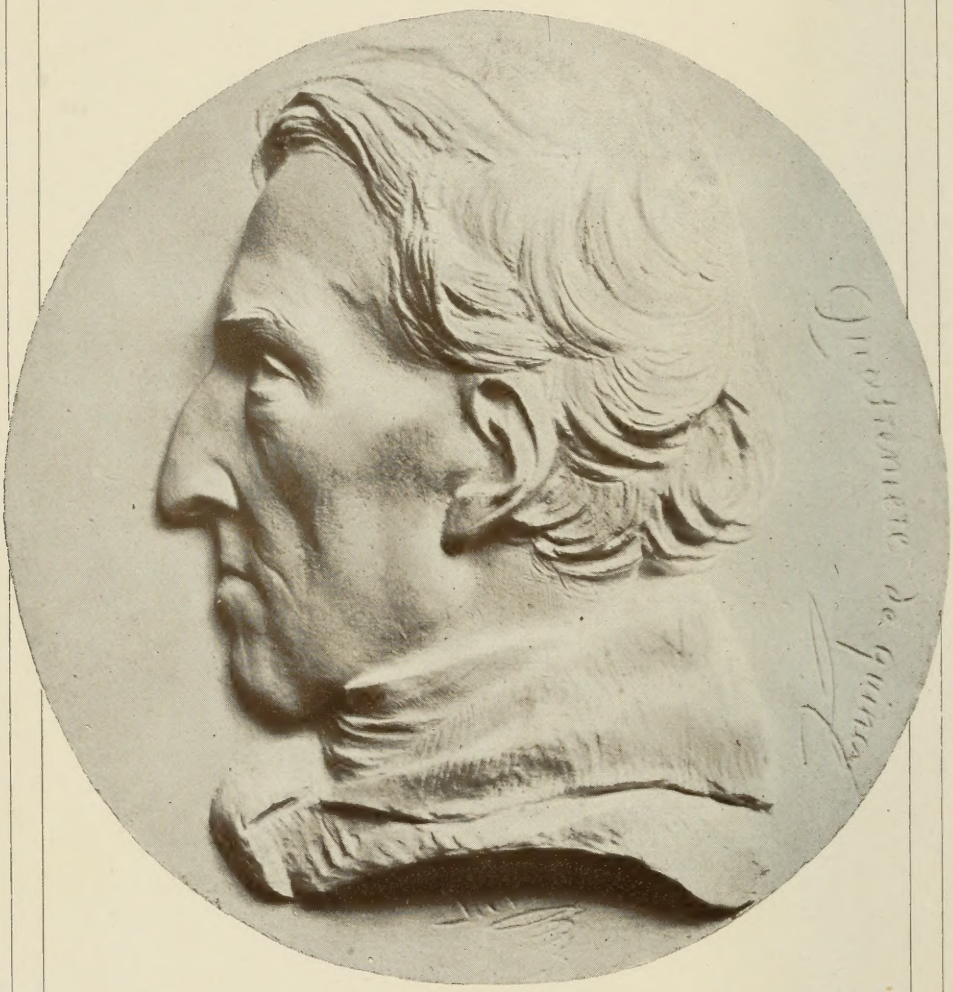
L'Ombrie, l'âme des cités et des paysages. 1 vol. in-16, br. 3 fr. 50

Ouvrage couronné par l'Académie française.

Rome, complexité et harmonie. 1 vol. in-16, br. . . . . 3 fr. 50

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/quatremredequi00schn



MÉDAILLON DE QUATREMÈRE DE QUINCY
PAR DAVID D'ANGERS
(1835)

R. SCHNEIDER
MAITRE DE CONFÉRENCES A L'UNIVERSITÉ DE CAEN
DOCTEUR ÈS LETTRES

QUATREMÈRE DE QUINCY

ET

SON INTERVENTION DANS LES ARTS

(1788-1830)

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1910

Universitas
BIBLIOTHECA

N
8375
.Q8534
1910

A

MONSIEUR HENRY LEMONNIER

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES

DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

HOMMAGE DE RESPECT ET DE RECONNAISSANCE

INTRODUCTION

Quatremère de Quincy fut un « esprit supérieur, que la France n'apprécia pas assez de son vivant, que la jeunesse vers la fin insultait à plaisir, qui ne s'appliquait point en effet à plaire, et qui ne craignait point du tout de choquer ou même de braver son public et son temps : espèce de Royer-Collard dans sa sphère, ennemi aussi de la démocratie dans l'art, mais non point respecté comme l'autre, et qui semblait même jouir de son impopularité[1] ».

Si juste que soit le jugement de Sainte-Beuve, qui d'ailleurs a renouvelé son plaidoyer, nous n'essaierons pas de réhabiliter Quatremère de Quincy. Il a servi de toute son influence une sorte de néoplatonisme étroit, qui propose comme modèle à l'œuvre d'art la beauté intelligible, comme moyens l'imitation des formes gréco-romaines et l'ensemble des règles codifiées par le classicisme académique; il a détesté tout ce que nous aimons, les Musées, les Salons, l'art du moyen âge, l'art septentrional, l'art du XVIIIe siècle, le portrait, le genre, le paysage ingénu, la nature morte, les prestiges du coloris que le dessin n'emprisonne pas.

Il s'agit simplement de lui rendre dans l'histoire la place éminente à laquelle il a droit. S'il a eu la manie de l'impopularité, les romantiques l'ont trop flattée : ils l'ont criblé d'ironie, parfois couvert d'injures. A ses manifestes, à ses habiles manœuvres de résistance ou d'attaque, les artistes répondaient par des chefs-d'œuvre, ce qui est bien ; mais les

1. *Nouveaux Lundis*, 2e édit., t. II, p. 234-236.

journaux, les critiques répliquaient souvent en lui reprochant sa longévité ou sa laideur. Jal, plus capable d'esprit ou même de bouffonnerie que de raisonnement, le traitait de Wellington ou de.... Polichinelle ; dans les ateliers, quand on le citait, Henri Monnier se mettait à nasiller. Leur haine est la meilleure preuve de son autorité et de son influence.

La vérité est que ce vigoureux athlète, très puissant dans la pensée et dans l'action, a organisé dès 1791 l'école idéalo-antique, puis l'a menée à la bataille de 1816 à 1830, et enfin a couvert sa retraite de 1830 à 1839. Doctrine, institutions, stratégie, il s'est chargé de tout, avec le double prestige qu'il tenait de ses hautes fonctions et de sa valeur propre. Jusqu'ici on s'est surtout préoccupé de connaître l'un des deux adversaires : le romantisme ; c'est en Quatremère qu'on apprend à connaître la pensée et le système défensif des classiques. Les témoignages de l'époque, documents d'archives, périodiques, brochures, ouvrages, sont pleins de son nom et de son intervention. Pour les uns il fut « la plus grande gloire de son siècle » ; quant aux autres, Courajod, en 1895, essayait de le tuer encore. Il est le représentant le plus typique, au XIXe siècle, d'une forme d'esprit indéfectible.

Le sujet précis de cette étude n'est ni sa vie, ni sa doctrine, ni ses travaux archéologiques : l'une ne sert ici que d'introduction, l'autre fera ailleurs l'objet d'une étude particulière, les derniers ne paraissent ici que pour expliquer l'autorité de Quatremère sur les artistes amis, pour qui l'art et l'archéologie ne font qu'un. C'est son action que nous avons voulu suivre de 1791 à 1830. Les phases en sont fortement liées par la constance de ses idées, de sa volonté, et aussi par la perpétuité de l'ennemi qu'il a combattu : durant ces quarante ans c'est le même qu'il voit poindre, triompher, puis s'apaiser dans le triomphe. Tout est bloc chez cet homme, qui d'ailleurs concevait tout sous l'aspect de l'universel et de l'éternel. Il faut le prendre comme il est ; son longévité même fit partie de son autorité et assura son influence.

Il ne faut donc pas lui appliquer du dehors un plan tout fait, surtout un de ces plans discursifs qui font d'une étude un long curriculum vitæ, où les pensées maîtresses disparaissent. Le nôtre, tel qu'il s'est dégagé tout seul du sujet, s'attache aux grandes préoccupations qui ont dominé sa vie. Il a passionnément aimé Paris, sa vie est un long effort pour y introduire ou y ramener la beauté classique. En même temps, de 1791 à 1815 par des campagnes préliminaires, de 1816 à 1830 par sa tutelle sur les institutions académiques, il tente de prévenir, puis combat le romantisme. Enfin, ou plutôt en même temps encore, il essaie, dans ses relations avec les artistes, de leur communiquer sa foi ou d'entretenir celle qui déjà leur était commune avec lui. Chacune de ces trois entreprises occupe toute sa vie active entre 1788 ou 1791 et 1830; si de l'une à l'autre nous remontons le temps, c'est tant mieux : par la fixité des desseins dans l'obstination à vivre, Quatremère semble se mettre au-dessus de la chronologie. Celle-ci retrouve d'ailleurs tous ses droits en chaque étude.

Pour la méthode nous essayons de déterminer l'action et la réaction que son temps et lui ont échangées, avec le perpétuel souci d'éviter le double écueil de ce genre d'étude : isoler et dresser l'individu au-dessus de son temps, ou l'y confondre ; dans un cas, c'est la monographie stricte et sans intérêt, dans l'autre la synthèse indéfinie ; ici et là l'histoire est faussée.

Les bienveillances ne nous ont pas manqué dans la préparation de ce travail. M. Henry Lemonnier s'y est intéressé dès le début, à l'époque du premier contact, lorsque nous avions encore la faiblesse de trouver Quatremère de Quincy abstrait.

A l'Institut, M. G. Perrot, secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions; M. Henry Roujon, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts et l'un des successeurs de Quatremère, ont bien voulu nous ouvrir les archives de leurs secrétariats respectifs ; aux Archives Nationales M. Caron nous a donné des indications précieuses; même

accueil aux Archives de la Seine, et surtout à la Villa Médicis à Rome ; à M. Henry Jouin nous devons quelques documents importants ; d'autres nous ont été signalés que nous n'avons pu atteindre : ce serait regrettable s'ils devaient modifier l'esquisse que nous traçons de cette figure de grand caractère ; sinon, le dommage est léger, surtout à propos d'un idéologue qui détesta vraiment jusqu'à l'excès, en histoire de l'art, le notariat et l'enregistrement.

LES ŒUVRES ET LES SOURCES

I. — LES OUVRAGES DE QUATREMÈRE DE QUINCY

A. — *Ouvrages indépendants.*

Dictionnaire d'architecture, dans l'« Encyclopédie méthodique » de Panckoucke. Paris, veuve Agasse, 1788-1825, 3 vol. in-4 (avec la collaboration de Rondelet pour les articles techniques).

Dissertation sur les opéras bouffons italiens. Paris, 1789, in-8.

Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie ou d'École publique et d'un système d'encouragement. Paris, Desenne, 1791, in-8.

Suite aux Considérations sur les arts du dessin en France ou Réflexions critiques sur le Projet de statuts et Règlements de la majorité de l'Académie de peinture et sculpture. Paris, Desenne, 1791, in-8.

Seconde suite aux Considérations sur les arts du dessin ou projet de Règlement pour l'École publique des arts du dessin, et de l'emplacement convenable à l'Institut national des sciences, belles-lettres et arts. Paris, Desenne, 1791, in-8.

Réflexions nouvelles sur la gravure. S. l. n. d. (1791), in-8.

Rapport sur l'édifice dit de Sainte-Geneviève, fait au Directoire du département de Paris par M. Quatremère-Quincy. Paris, Impr. royale, 1791, in-4.

Extrait du premier rapport présenté au Directoire en mai 1791 sur les mesures propres à transformer l'église dite de Sainte-Geneviève en Panthéon français. Paris, impr. Ballard, 1792, in-8.

Rapport fait au Directoire du département de Paris le 13 novembre 1792, l'an Ier de la République française, sur l'état actuel du Panthéon français, sur les changements qui s'y sont opérés, sur les travaux qui restent à entreprendre, ainsi que sur l'ordre administratif établi pour leur direction et comptabilité, par Ant. Quatremère, commissaire du département pour l'administration et la direction du Panthéon français. Paris, 1792, in-8.

Rapport fait au Directoire... sur les travaux entrepris, continués ou achevés au Panthéon français depuis le dernier compte rendu le 17 novembre 1792, et sur l'état actuel du monument, le 2e jour du second mois de l'an II de la République française une et indivisible, par Ant. Quatremère, commissaire du département à la direction et administration du Panthéon français. Imprimé par ordre du Directoire, impr. Ballard, s. d., in-8 (1793).

Lettres sur le préjudice qu'occasionnerait aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc..., par A. Q. Paris, Desenne, an IV (1796), in-8.

Nouvelle édition à Rome en 1803, que nous n'avons pu retrouver, mais que Canova annonce et signale comme faite (Lettre du 23 octobre 1803 à Quatremère).

Nouvelle édition, faite par les soins de Canova, signée et augmentée de la pétition de cinquante artistes, à Rome, 1815, gr. in-8, et à Paris sous ce titre : « Lettre sur le *projet* d'enlever les monuments de l'Italie... », chez Debure frères, 1815, in-8.

Nouvelle édition en 1836, en un même volume avec les Lettres à Canova sur les marbres d'Elgin. Paris, Leclère (cf. ci-dessous).

Rapport fait au Conseil général du département de la Seine, le 15 thermidor an VIII, sur l'instruction publique, le rétablissement des bourses, le scandale des inhumations actuelles, l'érection des cimetières, la restitution des tombeaux, mausolées, etc... Paris, an VIII, in-8.

De l'architecture égyptienne considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'architecture grecque. Paris, 1803, in-4, 18 pl. (publication d'un mémoire présenté en 1785 à l'Acad. des Inscr.).

Le Jupiter olympien ou l'Art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue. Ouvrage qui comprend un essai sur la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique et l'histoire de la statuaire en or et en ivoire chez les Grecs et les Romains, avec la restitution des principaux monuments de cet art et la démonstration pratique ou le renouvellement de ses procédés mécaniques. Paris, chez Debure, in-f°, 32 pl., 1814 (mais postdaté en 1815 sur la plupart des exemplaires pour être dédié à Louis XVIII).

Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions. Paris, chez Crapelet, 1815, in-8.

Lettres écrites de Londres à Rome et adressées à M. Canova sur les marbres d'Elgin ou les sculptures du temple de Minerve à Athènes. Rome, 1818, gr. in-8.

Nouvelle édition : « Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome, écrites les unes au célèbre Canova, les autres au général Miranda. » Paris, Leclère, 1836, gr. in-8.

Recueil de dissertations sur différents objets d'antiquité. Paris, Impr. royale, 1819, gr. in-4, 7 pl.

Sur la statue antique de Vénus découverte dans l'île de Milo en 1820. Paris, Debure, 1821, in-4, 1 fig.

Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts. Paris, chez Treuttel et Wurtz, 1823, in-8.

Entretiens de Napoléon avec Canova en 1810. Paris, 1824, in-8 (traduction du ms. original en italien).

Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël, ornée d'un portrait. Paris, impr. Rignoux, 1824, in-8.

Traduct. italienne par Longhena. Milan, 1829.

2e édit., chez Ad. Leclère. Paris, 1833, in-8.

3e édit., chez Leclère et Didot, 1835, gr. in-8.

Collection des Lettres de Nicolas Poussin. Paris, F. Didot, 1824.

De l'emploi des sujets d'histoire moderne dans la poésie et de leur abus dans la peinture. Paris, F. Didot, 1825, in-4.

Extrait d'un ensemble de recherches historiques et philosophiques sur la cause principale du développement et de la perfection des Beaux-Arts chez toutes les nations. Paris, F. Didot, s. d. (1826), in-4.

De l'universalité du beau et de la manière de l'entendre. S. l. n. d. (1827). Paris, F. Didot, in-4.

De l'invention et de l'innovation dans les ouvrages des Beaux-Arts. Paris, F. Didot, s. d. (1828), in-4.

Monuments et ouvrages d'art antiques restitués d'après les descriptions des écrivains grecs et latins et accompagnés de dissertations archéologiques. Paris, Renouard, 1829, 2 vol. in-4.

1er vol. : Restitutions des deux frontons du Parthénon, de la Minerve en or et en ivoire de Phidias, et du tombeau de Porsenna.

2e vol. : Restitutions du char funéraire d'Alexandre, du Dêmos de Parrhasios et du bûcher d'Hephestion.

De la nature de l'originalité et des deux principales méprises dont cette qualité est l'objet. S. l. n. d. (1829), F. Didot, in-4.

Histoire de la vie et des œuvres des plus célèbres architectes du XIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, accompagnée de la vue du plus remarquable édifice de chacun d'eux. — 2 vol. gr. in-8, 47 pl. Paris, Renouard, 1830.

Dictionnaire historique d'Architecture, contenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art. Paris, A. Leclère, 1832, 2 vol. gr. in-4.

De la marche différente de l'esprit humain dans les sciences naturelles et dans les Beaux-Arts. S. l. n. d. (1833), in-4.

Canova et ses ouvrages, ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste. Paris, Ad. Leclère, gr. in-8, 1834.

Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des Beaux-Arts. Paris, Ad. Leclère, 1834, in-8.

Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Buonarotti. Paris, Didot, gr. in-8, 1835.

Recueil de Dissertations archéologiques. Paris, Ad. Leclère, in-8, 7 pl., 1836 (déjà parues, sauf les dissertations sur l'Invention de Varon et le Défi d'Apelle et de Protogène, et la restitution du tombeau de Mausole).

Suite du Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des Beaux-Arts. Paris, 1837, in-8.

Essai sur l'Idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propre des arts du dessin. Paris, gr. in-8, 1837.

B. — *Opuscules de collaboration, articles de journaux ou de revues, discours et rapports.*

Ils sont innombrables, au point que Quatremère, qui voulait les recueillir vers la fin de sa vie, avoua à Jean du Seigneur son découragement. Beaucoup sont introuvables aujourd'hui dans leur édition à part : le mieux est de signaler les recueils dont ils font partie, et de mentionner les plus importants.

D'abord les journaux : *Journal de Paris*, 11 février 1787 (sur la Fontaine des Innocents) — *Mercure de France*, 1789 (sur l'Opera Buffa) — *Moniteur*, copieux répertoire de ses actes et de son œuvre, dont la table unique de 1790 à 1815, puis les tables annuelles de 1815 à 1830 nous dispensent d'une nomenclature complète. Les principaux articles sont : le Rapport au Conseil général sur le projet du monument voté au Premier Consul (an X, p. 404), sur la traduction du Laocoon de Lessing par Van der Bourg (an XI, p. 1142). Notice sur Canova, ses ouvrages et sa statue du Pugilateur (1804, p. 1404-1406). Sur la beauté des femmes de la Grèce (*id.*, p. 421). Sur la diversité du génie et des moyens des différents arts (*id.*, 7 décembre). Sur les vases céramographiques (1807, p. 1110). Sur Canova (1808, p. 1428). Notice des travaux de l'Académie des Beaux-Arts (1816, p. 1151). Puis quelques mémoires archéologiques, et la plupart des Notices sur les académiciens défunts jusqu'en 1830.

Ensuite les Revues : le *Magazin Encyclopédique*, 1804, t. VI; 1805, t. II, III, VI; 1807, t. V; 1808, t. IV; 1809, t. IV; 1810, t. I, IV; 1811, t. IV, V. — Les *Archives Littéraires* (Paris, Xrhouet), 1805,

t. VI, VII : De l'Idéal ; 1806, t. IX : Réflexions critiques sur les Mausolées, et sur le « Græca res est nihil velare » de Pline ; t. X : Essai historique sur l'art du paysage à Rome. — *Annales de la Littérature et des Arts,* t. XXIII et XXIV : Les entretiens de Canova et de Napoléon en 1810.

Les publications de l'Institut : Le Recueil des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions,* de 1805 à 1812, t. II, III, IV, V (cf. aussi R. de Lasteyrie, Bibliographie des travaux des Sociétés savantes, t. III, 1901) : ce sont ses mémoires archéologiques. — Les Recueils *de l'Académie des Beaux-Arts,* 1816-1830 : série de ses Dissertations lues en séance publique et de ses Notices historiques sur les académiciens défunts : toutes ont d'ailleurs été imprimées à part in-4 chez F. Didot (voir à la Bibliothèque de l'Institut les séries A. A. et H. R.). — *Le Journal des Savants* : sur le « Voyage pittoresque dans le Bocage » de Thiénon et Piringer ; sur le Recueil des « Monuments antiques de l'ancienne Gaule » de Grivaud de la Vincelle ; sur la Lithographie (1817) ; sur la « Storia della Scultura » de Cicognara (1816-1819) ; sur le « Traité de Bâtir », de Rondelet (1818) ; sur la « Théorie du Paysage » de Deperthes (1819) et sur son « Histoire de l'Art du Paysage » (1822) ; sur les Sculptures du Parthénon à Londres à propos du mémoire de Visconti (1820) ; sur le Codex homericus de l'Ambrosienne publié par A. Maï, sur le Traité de Cennino Cennini publié par J. Tambroni (1821), sur le « Temple de Jupiter à Agrigente » de Klenze (1822), sur la Collection des Lettres de Nicolas Poussin (1824).

Discours et rapports aux assemblées politiques : cf. surtout les « *Procès-verbaux du Conseil des Anciens et du Conseil des Cinq-Cents* » de l'an V à l'an VII, et en particulier le n° 1349, Discours sur l'exemption du droit de patente en faveur des artistes. La plupart des autres discours ou rapports sont purement politiques.

Enfin les contributions à de grands ouvrages collectifs : dans la *Description de Paris* (1808-1809), la deuxième partie du 1er vol. : Les Palais (1809). — Dans les *Souvenirs du Vieux Paris* (1835) publiés sous la direction du comte Turpin de Crissé, la 1re notice : le Palais des Thermes. — Dans la *Biographie Universelle* Michaud, les articles Heyne, M. Ange, Sanzio, Vanvitelli, Vignole, Vitruve, Wren. — Dans la *Biographie des Contemporains,* l'article Lemot, etc...

Des lettres de Quatremère ont été publiées, par Missirini, « Vita di Ant. Canova », Prato, 1824 ; par Malamani, « Un' Amicizia di Ant. Canova ; lettere di lui al conte L. Cicagnara », Citta di Castello, 1890 ; par M. H. Lemonnier dans les Nouvelles Arch. de l'Art français, 1907 ; par M. H. Lapauze, « L'Académie de France à Rome » (*Nouvelle Revue,* 1909).

II. — LES SOURCES MANUSCRITES

A. — *Archives Nationales.*

Nous avons trouvé un grand nombre de documents émanant de Quatremère, ou relatifs à son action, dans la série O^3, qui comprend les Archives de la maison du Roi sous la Restauration (Quatremère fit partie du Conseil d'artistes et d'amateurs accrédité près d'elle) ; surtout dans les cartons relatifs (selon l'inventaire ms. de M. Schmidt, 1902) aux « Beaux-Arts » et aux « Musées » ; — dans la série F^{13}, relative aux travaux publics de la Révolution à la Restauration, particulièrement dans les cartons 325^a, 333^a, 333^b, 334, 716, 910, etc... ; — dans la série F^{17} relative à l'Instruction publique, à propos de la campagne contre les Académies, puis de leur relèvement... ; — dans la série F^{21} (cf. l'Inventaire de M. Caron, Nouvelles Arch. de l'Art français, 1908), surtout dans les cartons 580, 582, 583... qui concernent les monuments auxquels Quatremère s'est intéressé ; — enfin dans la série $F^{1c}V$, Seine I, II, qui contiennent les registres manuscrits des procès-verbaux du Conseil général de la Seine de l'an VIII à 1819, et de 1819 à 1830, d'autant plus précieux, que les Archives de la Seine ont été détruites par l'incendie en 1871.

B. — *Archives de l'Institut.*

Ce sont de beaucoup les plus riches.

La Bibliothèque de l'Institut conserve : 1° les papiers personnels de Quatremère provenant de Ad. Leclère et légués à l'Institut par M. H. Wallon à qui M. H. Jouin les avait donnés (Mss. NS., t. XLI (A), 4 dossiers) : ce sont des lettres ou avis officiels à lui adressés, des mss. de mémoires ou dissertations, des coupures de journaux, etc... ; 2° les Procès-verbaux mss. de la Classe d'Histoire et Littérature ancienne, puis de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, de l'an XII (1804) à 1830, sous la cote Z.

Archives de l'Académie des Beaux-Arts (Secrétariat). — 1° Les procès-verbaux mss., en deux registres, de la classe des Beaux-Arts de l'an XI à 1815, et de l'Académie des Beaux-Arts de 1816 à 1839. — 2° Les cartons des dossiers annuels de 1816 à 1839 : lettres des ministres, lettres des particuliers, correspondance (en minutes) du secrétaire perpétuel, lettres de candidature des artistes, brouillons des procès-verbaux des séances, etc... : riche et précieuse collection pour l'his-

toire de l'art classique sous la Restauration. — 3° Le registre mss. des jugements du Concours pour les Grands Prix (1816-1830).

Archives de l'Académie des Inscriptions (Secrétariat) : 1° Les trois registres mss. des procès-verbaux de la Commission des Inscriptions et médailles, 1806-1809, 1809-1814, 1814 à nos jours. — 2° Les cartons des dossiers annuels de 1804 à 1830.

C. — *Archives de l'Académie de France à Rome.*

1° 31 lettres de Quatremère, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, aux directeurs de la villa Médicis (1816-1838). Ce sont celles dont presque toutes les minutes sont aux archives de l'Académie des Beaux-Arts à l'Institut. — 2° Les minutes des lettres des directeurs au secrétaire perpétuel. Beaucoup de ces documents, surtout des derniers, ont été publiés, intégralement ou en partie, par M. H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome* (Nouvelle Revue, 1809). — 3° Les rapports mss. de l'Académie des Beaux-Arts sur les envois des pensionnaires, la plupart certifiés conformes par Q. de Quincy, et quelques-uns sûrement de son inspiration. Ce sont les rapports confidentiels, non « fardés » comme ceux qui sont lus en séance publique puis imprimés chez F. Didot pour le recueil de l'Institut. Le tout en 10 cartons pour la période 1816-1839.

D. — *Archives du Louvre.*

Quelques pièces ou renseignements, très rares, concernent Quatremère de Quincy ou son action, dans les procès-verbaux mss. du Jury pour les « Salons » de 1817, 1824, 1827 (le jury étant constitué par le Conseil honoraire des Musées royaux) ; dans les *Registres des Correspondances*, an V, 1818, 1824, et dans le dossier des acquisitions (A. 6. juin 1850) pour les objets acquis par le Louvre à la vente de son cabinet.

E. — *Archives de la Seine.*

Elles devaient être riches en documents sur Quatremère avant 1871 : le livre de L. Passy, *Frochot*, 1867, indique, sur son rôle au Conseil général, des documents disparus... — Quelques documents biographiques dans le fonds des domaines, cartons 51, 617, etc..., et dans la série O[1], registre de la Fontaine de la Bastille. — Il faut y joindre les

rapports imprimés du préfet Chabrol au Conseil général sur les budgets de Paris et du département, de 1818 à 1830.

F. — *Bibliothèque nationale.*

1° Département des Mss : Mss. italiens, 65 : *Lettere di Canova scritte à Quatremère de Quincy*, 1801-1822, provenant de la vente des collections de ce dernier en 1850. — 2° Cabinet des Estampes, Supplément non relié : *Quatremère de Quincy Antoine, peintre et graveur* : 2 gravures. — Nous ne citons pas le grand nombre d'estampes de la *Topographie, Seine*, que nous avons dû consulter à propos de son intervention pour tel ou tel monument de Paris.

G.

A la Bibliothèque de la ville de Paris nous n'avons trouvé que des renseignements indirects, par exemple dans le curieux Mss. dossier IV, 3, sur le déplacement et les réparations de la Fontaine des Innocents.

H.

Enfin, la collection de M. H. Jouin nous a fourni 22 pièces sur la participation de Quatremère à quelques monuments de Paris, et les bibliothèques des départements (voir le *Catalogue des Manuscrits des Bibliothèques des départements*) quelques lettres de lui ou à lui adressées, et sans grande importance.

Plusieurs autres, signalées dans les catalogues d'autographes ou dans les collections particulières, nous ont échappé.

Pour la Révolution, un grand nombre de documents sont signalés et brièvement analysés par M. Alex. Tuetey dans son *Répertoire général des Sources manuscrites de l'histoire de Paris pendant la Révolution*, Paris, Imprimerie Nationale, 8 vol., 1890-1908, surtout dans le t. VI.

III. — SOURCES IMPRIMÉES

Beaucoup, en ce qui concerne Paris et son histoire sous la Révolution, ont été signalées par M. Tourneux dans sa *Bibliographie générale de l'Histoire de Paris*, Imprimerie Nationale, 4 vol. (1900-1906).

A se borner à l'essentiel ce sont : le *Moniteur* de 1790 à 1830, aux articles « Académies », Antiquités », « Beaux-Arts » ; « Expositions », « Quatremère de Quincy », et aux noms des artistes ; — les *Archives Parlementaires* de 1791-1792, t. 34-47 ; les *Procès-verbaux du Conseil des cinq cents de l'an V.* (Cf. la *Table alphabétique des noms de personnes... contenus dans les procès-verbaux depuis le 1er prairial an V jusqu'au 30 floréal an VI*, t. II, Paris, floréal an X); — la *Décade* philosophique de l'an V à l'an XII ; — le *Magazin encyclopédique* de 1795 à 1816, puis les *Annales Encyclopédiques* à partir de 1816 ; — les *Nouveaux Mémoires de l'Académie des Inscriptions* (Histoire et Mémoires), surtout les t. II, III, IV, V ; — les Recueils de discours, notices historiques, rapports sur les envois de Rome, lus en séance publique et publiés par l'Institut chez Didot ; — la série des *Salons* de 1791 à 1839, soit les livrets, soit les articles des critiques dans les *Annales du Musée* de Landon (1801-1826), dans le *Moniteur*, dans les *Débats*, dans les pamphlets de Jal (1827, 1831); — l'*Artiste*, fondé en 1831 par Ricourt, moniteur officiel de l'école romantique (Paris, Everat, de 1831 à 1839); — le *Journal des savants*, de 1816 à 1837.

Parmi les publications de documents, les *Nouvelles Archives de l'Art français*, passim (Cf. les tables), surtout les vol. de 1887 et 1889, et nouvelle période t. I ; Et. Charavay, *Assemblée électorale de Paris*, vol. I et II, 1890-1894 (Collection de documents relatifs à l'histoire de Paris) ; Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de la Législative*, Paris, 1889 ; Sigism. Lacroix, *Actes de la Commune de Paris*, t. I, II, III (1894-1895) ; Henry Lapauze, *Procès-verbaux de la Commune générale des Arts*, Imprimerie Nationale, 1903 ; J. Guiffrey, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, vol. XVI (1791-1797), Paris, 1907.

BIBLIOGRAPHIE

I. — Sur Quatremère de Quincy.

Les ouvages où il est mentionné ou même fait l'objet de quelques pages sont extrêmement nombreux : sa carrière fut longue, il a touché à bien des questions, collaboré à bien des entreprises, et occupé fortement l'attention de ses contemporains. Ce seraient toutes nos références qu'il faudrait reproduire ici. Bornons-nous à signaler les opuscules ou œuvres dont il a été expressément le sujet :

Renou, *Réfutation de la seconde suite aux Considérations sur les Arts du dessin*, 1791.

Gaucher, *Lettre sur la gravure*, 1791 ; et *Lettre d'un artiste à Mr ***, député de l'Assemblée nationale, sur les nouveaux écrits qui ont rapport aux Beaux-Arts et aux Sociétés d'artistes*, 1791.

Marquis de Paroy : *Opinions religieuses, royalistes et politiques de M. Quatremère de Quincy*... Paris, Herhan, 1816.

Biographie des hommes vivants, Paris, Michaud, t. V, 1819.

Biographie universelle Michaud, Nouvelle Édition, t. XXXIV, s. d., article signé Alfred Maury.

Quérard, *La France littéraire*, t. VII, 1835.

Décembre-Alonnier, *Dictionnaire de la Révolution française*, 1789-1799, Paris, t. II.

Journal des Débats du 17 avril 1850 (art. de Fr. Barrière).

Discours prononcés aux funérailles de Quatremère de Quincy le 30 décembre 1849, par Magnin et Raoul Rochette, Paris, imp. Didot, s. d. (1850).

Catalogue d'objets d'art, antiquités..., sculptures en marbre, médailles, miniatures, dessins et belles estampes... composant le cabinet de feu M. Quatremère de Quincy, Paris, Delion, 1850.

Bibliothèque de M. Quatremère de Quincy... ; collection d'ouvrages relatifs aux Beaux-Arts et à l'Archéologie, dont la vente aura lieu le 27 mai 1850, Paris, Ad. Le Clère, 1850.

Notice historique sur la vie et l'œuvre de Quatremère de Quincy, par

Etienne Quatremère, dans le *Journal des Savants*, 1853, p. 647 sq. (s'arrête à la Révolution).

Guigniaut, *Notice sur la vie et les travaux de M. Quatremère de Quincy*, lue dans la séance publique du 5 août 1864 (dans les Mémoires de l'Institut, Académie des Inscriptions, t. XXV — et rééditée avec des additions, Paris, Didot, 1866).

Nouvelle Biographie générale, t. XLI, 1866, article signé S. R.

Henry Jouin, *A. Chr. Quatremère de Quincy, deuxième secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts*, Paris, 1892.

Henri Wallon, *Notice supplémentaire sur la vie et les travaux de Quatremère de Quincy par son successeur immédiat, Henri Wallon, lue en séance publique annuelle du 13 novembre 1903* (pour le centenaire de l'élection de Quatremère à l'Institut, classe d'histoire et littérature ancienne, le 16 février 1804), Paris, F. Didot, 1903, in-4°.

II. — En fait d'ouvrages à consulter il est à peine besoin de signaler, après les répertoires de MM. Tuetey et Tourneux, l'*Inventaire des Richesses d'Art de la France* pour Paris.

Les ouvrages généraux qui nous ont été le plus utiles sont : F. Benoit, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, Paris, 1897.

Delaborde, *L'Académie des Beaux-Arts*, Paris, Plon, 1891.

M. Dreyfous. *Les Arts et les artistes pendant la période révolutionnaire, 1789-1795*, Paris, 1906.

Jules Guiffrey, *Institut de France : Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, Paris, 1908.

Henry Lapauze : *Histoire de l'Académie de France à Rome*, de la Révolution à nos jours dans la *Nouvelle Revue*, à partir du n° du 1er février 1909, pour la Restauration.

Potiquet, *L'Institut national de France*, Paris, Didier, 1871.

J. Renouvier. *Histoire de l'Art pendant la Révolution*, Paris, 1863, 2 vol.

L. Rosenthal, *La Peinture Romantique*, Paris, 1900 ; *La Peinture sous la Monarchie de Juillet* (Gazette des Beaux-Arts, février et mars 1910).

III. — Pour les ouvrages spéciaux qui nous ont servi, il serait superflu d'en recommencer ici la longue nomenclature : on les retrouvera, groupés selon le sujet, dans les références de chaque chapitre. Même là, nous avons résolument sacrifié toute référence secondaire qui n'aurait eu pour objet qu'un étalage d'érudition, trop facile ; nous n'avons gardé que l'essentiel, d'autant plus qu'à vouloir tout signaler, il aurait fallu énumérer, non seulement les livres qui nous ont fourni des notions ou des faits nombreux et utiles, mais aussi tous ceux que nous avons consultés pour quelques détails isolés, ou vainement.

QUATREMÈRE DE QUINCY

PREMIÈRE PARTIE

L'HOMME ET SA VIE

Le meilleur de sa vie est ce qu'il en a donné à l'art : c'est la substance même de cette étude. Le reste, surtout si on laisse tomber les anecdotes, sert à connaître comment s'est formée et développée une personnalité puissante, qui eut le don d'émouvoir durant cinquante ans le respect, l'admiration, la crainte, même la haine.

Il est né en 1755 à Paris, rue Saint-Denis, d'une vieille famille de marchands de drap, croyante et austère[1]. Les premiers, au XVIIe siècle, sont bourgeois de Paris, juge-consuls ; son père est échevin en 1772 et reçoit en 1780 le cordon de Saint-Michel avec des lettres de noblesse ; ses deux cousins sont, l'un conseiller au Châtelet en 1781, l'autre officier municipal de Paris en 1790. De son origine il garde des traits de caractère très marqués : profondément bourgeois, il aime la fortune, la considération, les fonctions, la vie ordonnée, est d'abord libéral et constitutionnel en politique, voltairien puis traditionnaliste en religion, toujours conservateur en art, c'est-à-dire classique. Pour sa ville, dont une rue avant la Révolution tenait son nom de cette famille

1. Cf. deux extraits de naissance, avec dates différentes, dans la collect. H. Jouin, et la *Table généalogique de la famille Quatremère*, A. P. D., Paris, 1896, in-f°.

curiale[1], il a un amour passionné qui s'appliqua à l'embellir.

Au collège Louis le Grand, qu'il patronnera plus tard au Conseil des Cinq Cents, commence sa superstition de l'antiquité[2]. A dix ans il fait du modelage, spontanément, et sculpte avec la pointe d'un fleuret sur l'appui d'une fenêtre de minuscules bas-reliefs que Pigalle vient voir[3]. L'artiste, surpris, encourage le débutant. Pigalle premier patron de Quatremère! Après avoir essayé sans goût l'étude du droit, il revient à l'art, lit Montfaucon, Caylus, Diderot, analyse les monuments de Paris et de Versailles, s'imprègne du goût de 1770 déjà orienté vers l'antique, et, en 1772, entre dans l'atelier de Guill. Coustou que P. Julien, récemment revenu de l'Académie de Rome, aide à sculpter le mausolée du Dauphin pour la cathédrale de Sens tout en achevant son Ganymède. Il termine dans l'atelier son éducation de sculpteur[4].

Il ne cherche pas à conquérir le Prix de Rome ; mais, en 1776, maître de sa fortune, il fait en Italie, en quatre ans, le pèlerinage classique, visite Rome, Naples, Pæstum et la Sicile, qui lui révèlent le génie hellénique dans sa pure forme dorienne, recueille les matériaux d'un ouvrage projeté sur l'architecture, revient à Rome entreprendre une lutte acharnée contre le mauvais goût des arrière-disciples de Bernin et du Borromini, et une propagande enthousiaste, qui eut sa légende[5] en faveur de l'art antique. Mengs, Battoni, Volpato, Piranesi, se groupent autour de lui. Il commente

1. *Le Provincial à Paris,* par Watin, éd. 1787, p. 97, et B. de Saint-Victor, *Tableau Historiq. et Pittoresq. de Paris,* t. I, 1808, p. 524. — Cf. aussi De La Borde, *Paris Municipe,* 1833, p. 112, et Le Roux de Lincy, *Hist. de l'Hôtel-de-Ville,* 1846, p. 218. — Le cousin de Quatrem., Marc Étienne, monta à l'échafaud le 21 janvier 1794 ; l'orientaliste Étienne Quatremère, membre de l'Institut, était son petit-cousin.

2. *Discours prononcé aux funérailles de Champagne,* Paris, 1813.

3. Rapporté par Ét. Quatremère, *Journal des Savants,* 1853, p. 659.

4. *Notice de J. Lebreton sur Julien,* Décade, an XIV, vol. 47, p. 344.

5. Boucher-Desnoyers la recueillit sur place et aimait à la raconter à l'Institut (*Journal des Savants,* p. 662). — Quatremère un jour, à la Trinité du Mont, eut maille à partir avec un partisan du goût du XVIIIe siècle ; on faisait cercle autour d'eux, la discussion fut si âpre, le classique si agressif, que l'adversaire

oralement Vinckelmann, surtout révèle à David, dans leur commun voyage à Naples en 1779, le secret de l'art gréco-romain. Là se décida, nous le verrons, la vocation du peintre archéologue.

Après un court retour en France (1780), il recommence de 1783 à 1784 son pèlerinage, par besoin d'approfondir le génie antique. Cette fois il se lie avec Will. Hamilton et par lui avec Canova, qu'il fait entrer décidément dans la voie de l'imitation de l'antiquité et sur lequel il conquiert dès lors une autorité qui devient jusqu'en 1822 une quasi-collaboration[1]. De Rome, où il rencontre encore David, il se rend à Salerne, et de nouveau en Sicile, avec des lettres de recommandation de Denon, secrétaire d'ambassade à Naples, pour épuiser les leçons d'Agrigente[2].

Son éducation faite au contact de l'art antique, il rentre à Paris (1784) avec le parti pris de faire celle des Français. En 1785 il présente à l'Académie des Inscriptions et voit couronner son *Mémoire sur l'Architecture égyptienne,* vit dans l'intimité de Clerisseau, Legrand, Molinos, Julien, David, Percier et Fontaine, et va à Londres étudier le saint Paul de Wren[3]. En 1787 il intervient au « Journal de Paris » et près du Bureau de Ville au sujet du mode de transfert de la fontaine des Innocents, et reçoit de son ami Panckoucke[4] la mission de composer pour l'Encyclopédie Méthodique un dictionnaire d'architecture ; la première partie paraît en 1788 : le voilà classé comme « architecte », et comme un des hérauts de la réforme néo-antique.

se retira en crachant le sang : artistes et amateurs gardèrent le souvenir de cette scène très significative de l'état des esprits en 1776-1780. — Quatremère est, à cette époque, un des familiers de la villa Albani, après Winckelmann, et un hôte assidu du cardinal Borgia dans son palais de Velletri (*Journal des Savants, id.*, p. 665). Sur les découvertes d'antiques auxquelles il assista sous le pontificat de Pie VI, cf. l'Introduct. du *Jupit. olympien.*

1. *Canova*, p. 33-35, 43-47.
2. Artaud, *Biogr. Univers.*, t. LXII, p. 339.
3. *Journal des Savants*, p. 667-668.
4. Panckoucke sut deviner son avenir et y aida : c'est lui qui le fit entrer à l'*Encyclopédie méthodique*, fondée depuis 6 ans (1782), au *Mercure de France* en 1789 et au *Moniteur* (même année).

En 1789 il accueille avec enthousiasme l'abolition des privilèges et la monarchie constitutionnelle. « Architecte, il n'est ni avocat ni procureur ni académicien, et n'a par conséquent aucun intérêt à être aristocrate[1] ». Son premier rôle actif est celui de représentant de la Commune de Paris, élu par le district des Pères de Nazareth, de juillet 1789 à octobre 1790[2]. Commissaire pour le dépouillement des papiers de la Bastille, pour le comité des poudres, pour l'installation de la mairie de Paris, pour l'aménagement de la Place de la Bastille démolie, etc.[3]..., il ne s'occupe pas seulement de la beauté, de la sécurité et de l'alimentation de Paris; il s'intéresse aussi à ses plaisirs, au sort de ses théâtres. En août 1789, commissaire pour l'examen du « Charles IX » de Chénier, tragédie sévère à la monarchie et que les comédiens n'osent jouer ni Bailly autoriser, il juge qu'elle ne mérite pas d'être interdite[4]. Elle est jouée le 4 novembre. C'est encore contre la censure préalable et les entraves apportées au talent qu'après deux interventions énergiques il prononce, le 2 avril 1790, son *Discours sur la liberté des théâtres*[5]. Très grosse affaire qui passionne Paris et la Commune! Les commissaires veulent la gestion par celle-ci, en monopole; Quatremère, hostile à cette « féodalité municipale, » demande la liberté illimitée des spectacles et des théâtres, « établissements particuliers » sur lesquels la commune ne doit avoir qu'un droit de contrôle. Il veut

1. *Étrennes à la vérité ou Almanach des aristocrates,* pour 1790, voir *Société de l'Hist. de Paris, Mémoires,* t. 26, p. 349.

2. Cf. Sigism. Lacroix : *Les Actes de la Commune de Paris,* 1re série, t. I-VI : élu comme architecte, il fait partie des deux premières assemblées. Son cousin, Marc Étienne, entre à la Commune avec la seconde : de là, entre les deux cousins, de multiples confusions dont quelques-unes sont passées dans le répertoire de Tuetey.

3. Il est commissaire pour l'habillement de la garde, pour la bénédiction des drapeaux à Notre-Dame, pour l'assistance des pauvres de Paris et l'éloignement des vagabonds, et présente une motion pour empêcher les mauvaises farines d'entrer aux Halles.

4. *Actes de la Commune,* t. I, p. 317, t. II, p. 287.

5. Paris, 1790, in-8 (cf. *Moniteur,* 22 février, et *Actes de la Commune,* séance du 2 avril).

aussi qu'elle ne s'immisce point dans la querelle entre les comédiens français qui prétendent à un « régime exclusif » et les Italiens : le public ira où il lui plaira. Son discours, plein d'esprit, est invoqué par Peuchet dans le *Moniteur*[1] ; le *Journal de la municipalité* l'analyse. La même année il donne au *Mercure de France* acheté par Panckoucke une dissertation sur l' « Opéra buffa », apologie de la musique et des chanteurs italiens. Elle amena le rappel à Paris de ces derniers, qui lui offrirent un fauteuil sa vie durant. Il refuse ; mais le plus souvent possible l'italianisant forcené allait chez eux satisfaire sa passion de la mélodie, qui est le dessin dans la musique.

En avril 1791 il est appelé au premier comité d'instruction publique institué près le Directoire du département [2] et chargé de dresser un nouveau plan d'instruction. Avec ses collègues[3], le 2 mai, il fait renvoyer chez eux les vingt-quatre boursiers du collège Mazarin, ce qui équivaut à la fermeture, fait suspendre le concours *d'agrégation* que des membres de l'Université en la Faculté des Arts viennent de présider sans avoir prêté le serment civique, et collabore au rapport sur la suppression de la corporation de l'Université[4]. Etatisme et laïcité sont alors ses principes.

C'est au titre de commissaire pour l'instruction publique près le Directoire qu'il est chargé par ce dernier, le 16 mai 1791, d'un rapport sur les moyens d'adapter l'édifice de Sainte-Geneviève à sa nouvelle destination de Panthéon des grands hommes. Un article du « Dictionnaire d'architecture[5] » et une lettre à l'Assemblée, publiée dans le *Moniteur*[6], à propos du décret de translation des restes de Mirabeau, lui valurent cet honneur. Ce rapport (juillet 1791) et projet d'arrêté, analysés et loués par la *Chronique de Paris* (5 août) et *le*

1. 6 avril.
2. Composé de ses amis, Talleyrand, Danton, Sieyès, Pastoret, etc.
3. Lacretelle, Gallois et Dupuy.
4. *Actes de la Commune*, 2e série, t. IV, p. 157, 273, 302.
5. L'article *Cimetière*.
6. 13 avril 1791.

Moniteur (8 août), critiqués par Soufflot[1], et l'amitié de Pastoret, procureur syndic de département[2], le font nommer le 19 juillet administrateur des travaux, Rondelet restant l'inspecteur de la construction et Soufflot l'inspecteur des ornements[3].

Il dirige les travaux de juillet 1791 à germinal an II, et en rend compte au Directoire en trois rapports qui sont autant d'auto-apologies. Nous dirons ailleurs ce que fut sa direction artistique et sa haute portée. Mais l'art n'est pas son unique souci. Après Angiviller et la municipalité de Paris, premiers administrateurs, le voici qui s'occupe de l'énorme comptabilité des travaux, de l'enrôlement des artistes et ouvriers, de la discipline des chantiers, de la propreté et de la garde du monument. Débats devant le juge de paix pour ouvriers congédiés par économie sans avoir été prévenus, syndicats de mécontents qui cherchent à introduire dans les ateliers « l'esprit de propriété », demandes d'indemnités pour accidents du travail, lettres de recommandations politiques..., son activité inlassable, toujours méthodique, fait face à tout. Roi sur les chantiers et ateliers, il n'admet ni ne comprend ici aucune sorte de liberté, ni même de discussion[4].

Electeur de la section du Temple à l'Assemblée électorale, dont il est secrétaire adjoint puis scrutateur général, il avait été élu le 21 septembre, par 366 voix, député du département de Paris. Son discours de remerciement et les curieuses félicitations de Pastoret montrent qu'il s'est cru et a été

1. *Notes de M. Soufflot... sur le rapport fait... par M. Quatremère Quincy*, s. d. — Il s'agit de Soufflot le Romain, non du constructeur du Panthéon comme l'a cru Wallon.

2. J. Lebreton, *Rapport à l'Empereur sur l'état des Beaux-Arts*, 1808, p. 133.

3. Papiers de Quatr. à la Biblioth. Institut., Mss. NS, t. XLI, dossier IV/42.

4. Arch. Nat., F[13] 325[a] et 333[a]. La plupart des pièces sont signalées et brièvement analysées dans le Répertoire de M. Tuetey, t. VI. — A remarquer l'hostilité entre l'administrateur despotique et les ouvriers, auxquels le juge de paix donne raison (F[13] 333[a]), et les lettres de recommandation de quantité de députés, et de Lacépède, de Panckoucke, de Rœderer, de Pétion, surtout de Chaumette avec l'amicale réponse de Quatremère (F[13] 333[a], liasse 7/480).

élu pour défendre à l'Assemblée les intérêts de l'Art et des artistes[1]. C'est en effet la plus vive de ses préoccupations au Comité d'Instruction publique de la Législative, où il entre le 28 octobre[2]. Hostile aux privilèges de l'Académie royale de peinture et sculpture, il y expose la nécessité d'un Salon ouvert à tous les artistes et d'un jury mixte pour les récompenses. Ses brochures viennent en aide à sa campagne parlementaire. Membre de la section des Bibliothèques et Monuments, il a dans ses attributions la correspondance avec le Directoire du département de Paris, avec la Seine-Inférieure et le Gard. C'est lui qui élabore et rapporte le projet de décret qui règle le différend entre les entrepreneurs de spectacle et les auteurs dramatiques, lesquels demandent à être légalement protégés dans leur droit de faire imprimer et représenter leurs pièces[3]. Il est chargé de visiter avec ses collègues le Dépôt des Petits Augustins, d'étudier le projet de monument à J.-J. Rousseau, entre dans la nouvelle section du comité chargée des dépenses des établissements d'instruction, s'oppose à l'établissement des lycées, destinés selon lui à végéter, sauf à Paris et en deux ou trois grandes villes[4], et s'occupe du choix d'un local pour l'Assemblée... Pour tout ce qui concerne l'Instruction publique et les Arts, qui en sont alors un organe essentiel, il est avec Condorcet, Debry et Romme, une des lumières du Comité.

Les projets de décret qu'il lui présentait, il était naturellement chargé de les défendre devant la Législative. Ne parlons que de ses interventions politiques. Il siège à la droite. « Il n'y eut guère que Vaublanc et Quatremère qui, ayant

1. Et. Charavay, *Assemblée électorale de Paris*, t. II, p. 30, 98, 113, 260. — La même année, le 2 juillet, il est proposé avec d'autres comme gouverneur de l'héritier présomptif du trône (*Proc.-verb. de la Constituante*, p. 51), et est volontaire de la 2e compagnie du bataillon des Pères de Nazareth (Chassin et Hennet, *Les volontaires nationaux pendant la Révolution*, 1899, t. I, p. 71).

2. Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'Instr. publiq. de la Législative*, Paris, 1899, et Tuetey, *Répert. des sources mss. de Paris*, t. VI.

3. Il propose que la jouissance, pour les directeurs, des pièces représentées par eux n'excède pas 5 ans (*Proc.-verb. du comité*, p. 76, 83).

4. Contre Condorcet et Pastoret (*Proc.-verb.*, séance du 13 février 1792). Il s'agit d'un enseignement supérieur.

reçu des pouvoirs de leurs commettants pour le maintien de la Charte royale, eurent le courage de remplir leurs mandats[1]. » Avec de l'esprit quand il le faut, une prolixité d'argumentateur qui remonte toujours aux grands principes, il tient tête courageusement aux colères des partis avancés. Commissaire-inspecteur de la salle, il reproche à la Législative de ressembler à une « arène de gladiateurs » et lui vante en exemple la Chambre anglaise des Communes. Il est secrétaire de l'Assemblée, membre du Comité du secrétariat et de l'imprimerie[2].

Ses interventions ont souvent pour objet de renvoyer aux comités, pour une étude patiente, les questions que l'Assemblée, pressée ou passionnée, veut expédier[3]. Méthodique, il est l'auteur de la répartition des quatre-vingt-trois départements entre huit bureaux pour la vérification des pouvoirs, et fait décider que les séances du dimanche seront consacrées à la lecture des adresses et pétitions. Circonspect, il fait décider qu'à celles-ci l'Assemblée ne décernera plus de mentions honorables, primes données à toutes les entreprises inconstitutionnelles[4].

Le 1er février 1792, sa défense du ministre de la marine Bertrand de Molleville est un réquisitoire véhément contre le système organisé des dénonciations, contre la complaisance de l'Assemblée à les accueillir, contre les tribunes qui se permettent à tout instant de manifester. La gauche murmure. Le 12 mai 1792, malgré l'opposition du parti républicain, il fait décréter la Fête de la Loi en l'honneur de Simonneau, le maire d'Étampes assassiné par des factieux; défend la même année le juge de paix Larivière, décrété d'accusation pour avoir décerné un mandat d'arrêt contre

1. Prudhomme, *Histoire des Crimes commis pendant la Révolution*, t. IV, p. 113.

2. Archives Parlementaires, 1re série, t. 51 : *Table alphabétique et analytique de la Législative*; renvoie pour le détail des séances et des interventions aux t. 34-37; la nomenclature est considérable.

3. Tels la suppression du tribunal de l'Université de Paris (24 février 1792) et le serment civique à exiger des partis (16 mai 1792).

4. *Arch. Parlem.*, 1791 : 1er octobre, 4 novembre, 12 décembre... sq.

trois représentants du peuple, et s'élève contre les excès des mesures de police prises à Paris au sujet de prétendus complots, qui ne sont que prétextes à inquisition. Une de ses interventions les plus énergiques est sa défense (2 juillet 1792) de Duport, ex-ministre de la marine, dénoncé. « Jadis on était plus qu'un homme pour être ministre, il suffirait aujourd'hui d'être ministre pour devenir moins qu'un homme. » Elevant le débat comme toujours, il dénonce à son tour ce sport nouveau de la délation. L'Assemblée, entraînée, éclate en applaudissements, et décrète à la presque unanimité l'impression du discours. Il combat le 2 juillet la permanence des sections[1]. Insulté et frappé le 8 août à l'issue de la séance, avec les députés constitutionnels, par les fédérés et les maratistes, il dénonce le lendemain au président les outrages qu'il a subis : réfugié et cerné dans le corps de garde par une foule égarée, il a eu grand'peine à s'échapper par la fenêtre[2].

Suspect dès ce moment, il se retire de la vie publique à la fin de la Législative. Depuis 1791 il faisait partie du Club de la Sainte-Chapelle, tenu après le 10 août pour effrontément royaliste[3]. La société des Jacobins approuve la Société des Arts de l'avoir expulsé[4]. Décrété d'arrestation le 9 septembre 1793 à la suite d'une dénonciation déjà ancienne de Héron rédigée par Marat, qui s'était vengé, il excipe d'une décision de la Convention propice aux fonctionnaires déclarés suspects : administrateur du Panthéon, il demande à être « mis en surveillance » à ses frais. Traqué en effet, il fuit à

1. *Id.*, t. XXXVIII, p. 88, t. XLIII, p. 610, t. XLIV, p. 478, t. XLVII, p. 175. — Autres interventions à propos des frais des funérailles de Mirabeau, du décret d'accusation contre Royou, rédacteur de l'*Ami du Roi*, et contre Marat, rédacteur de l'*Ami du Peuple*. Le 21 juin il appuie la motion de dénoncer Couthon et la gauche comme les instigateurs des attentats commis la veille au château royal, et demande qu'on aille chercher aux Archives l'original de la Constitution pour que chaque député vienne voter, la main sur cet *Évangile* ; s'oppose au licenciement de l'état-major de la garde nationale, et proteste contre les faux bruits volontairement propagés de dangers courus par la Patrie...

2. Séance du 9 août 1792 (cf. sa lettre, Arch. N., F[7] 4774/70).

3. Aug. Challamel, *Les clubs contre-révolutionnaires*, Paris, 1895.

4. Aulard, *La Société des Jacobins*, t. III, séances du 25 et 27 mai 1792.

Cernay près de Montmorency. Danton seul à la Convention connaissait sa retraite et garda le secret. Découvert cependant, un arrêté du comité de la Sûreté générale du 2 mars 1794, signé entre autres par son ami David[1], l'envoie aux Madelonnettes, où il modèle avec la terre du préau une Liberté, un joueur de palet, l'Amour et l'Hymen. Il s'attache à cette dernière œuvre jusqu'à refuser de sortir après le 9 thermidor pour l'achever[2]. Une pétition de cinquante-deux artistes avait pourtant essayé de hâter sa délivrance.

Libre, il devient un des chefs de l'insurrection des sections contre la Convention. Président de la section Fontaine de Grenelle, il y prononce le 2 vendémiaire an IV un violent discours[3] contre l'anarchie qui gouverne, est un de ceux qui cherchent à faire marcher le camp sur Paris, et fait armer les citoyens qui se présentent à la section[4]. Durant la journée du 13 vendémiaire il marche à la tête de celle-ci, quai Voltaire, pendant la fusillade de Saint-Roch. Cité le 23 devant le conseil militaire établi au Théâtre français pour avoir « provoqué à la révolte armée », il est « condamné et exécuté par contumace », et ses biens confisqués. Le jugement est « attaché par l'exécuteur à un poteau exprès dressé au milieu de la place de Grève[5] ».

Mais il avait eu le temps de fuir, d'abord dans sa propre maison, sous les scellés, puis aux Madelonnettes sous la protection de son ancien geôlier Vaubertrand[6]. C'est de là sans doute qu'il écrivit au général Miranda ses « Lettres sur... le déplacement des monuments de l'art de l'Italie... ». Publiées dans le « Rédacteur », très violentes contre le « Verrès mo-

1. Bibliothèque de l'Institut : papiers de Quatremère.

2. H. Jouin, *Quatremère de Quincy*, p. 27-29.

3. *Discours du citoyen Quatremère prononcé dans la séance du 2 vendém. an IV... de l'Assemblée primaire et permanente de la section Fontaine de Grenelle*, imprimé par ordre de l'Assemblée, Paris, s. l. n. d. (Bibl. Institut, papiers de Quatr.).

4. Aulard, *Paris pendant la réaction thermidorienne*, t. II, p. 294, 295.

5. Arch. Seine, carton 617/1942.

6. F. Vaubertrand, *L'Humanité sous la Terreur*, récit en vers, Paris, 1843. — Sainte-Beuve félicite Vaubertrand de s'être ainsi « honoré grandement » (*Nouv. Lundis*, t. I, p. 365).

derne », elles devaient lui fermer sous l'Empire, en dépit de ses palinodies, l'accès des hautes fonctions.

Voici le Directoire. En juillet 1796 il se présente devant le tribunal criminel du département avec ses amis, soi-disant pour purger sa contumace, est l'objet d'un mandat d'arrêt, mais sollicite son acquittement en un fougueux et très habile discours où il rappelle les proscriptions dont on a à son égard « comblé la mesure [1] ». Acquitté le 22 thermidor, il peut lire dans la *Sentinelle* les protestations de Louvet contre sa condamnation, celles de Trouvé dans le *Moniteur* et de la *Décade* contre son « absolution ».

Le 22 germinal an V le département de la Seine l'envoie comme député aux Cinq-Cents [2]. Il y retrouve Vaublanc, Pastoret, Debry, Boissy-d'Anglas, et tous ses amis, et avec eux essaie de « saper à grands coups l'édifice révolutionnaire, diminuer l'autorité du Directoire, forcer la paix extérieure et ouvrir l'avenue à la monarchie [3] ». Ici encore laissons de côté ses interventions artistiques. Il est membre de la commission de classification des lois, surtout de la commission d'Instruction publique chargée d'un plan général de réformes. C'était là, dans les Assemblées, sa compétence reconnue. Le 11 thermidor, dans une motion d'ordre sur le projet d'aliénation des presbytères, il émet le vœu, au nom de ses collègues, qu'ils soient affectés aux écoles primaires, « l'institution la plus utile de toutes », impossible dans les campagnes sans ces édifices. Il fait surseoir à la vente. Le 9 fructidor, il fait « sur le mode et l'organisation des biens affectés aux bourses des ci-devant collèges de Paris » un rapport qui conclut à mettre celles-ci à la disposition de l'État, non de Paris, selon l'antécédent si heureux du collège Louis-le-Grand, « le collège de toute la France ». Fréquentes sont ses

1. *Discours prononcé par le citoyen Quatremère-Quincy au tribunal criminel du département... le 22 thermidor an IV*, imp. Le Clère, 1796.

2. *Table des procès-verbaux des séances des deux conseils du Corps Législatif depuis le 1er prairial an V jusqu'au 30 floréal an VI*, Paris, floréal an X. — Aux volumes mêmes des Procès-verbaux est le détail de ses interventions.

3. Mallet du Pan, *Correspondance avec la cour de Vienne*, t. II, p. 331.

autres interventions, en dehors de l'instruction publique[1].

On le surveillait. Membre du club de Clichy, il est condamné à la déportation par la loi du 18 fructidor[2], fuit grâce à Talleyrand, qui l'avertit la veille et lui remet un passeport avec dix mille livres. Quatremère disait plus tard n'avoir jamais connu personne plus fidèle en amitié ! Réfugié en Allemagne, il se lie avec Jacobi dans le Brisgau, avec Christian de Stolberg dans le Holstein, se fixe ici à Tremsbüttel où il retrouve Portalis, Mathieu Dumas, Van der Bourg et d'Angiviller, et s'initie à la langue et aux méthodes de la philologie et de l'archéologie allemandes[3].

Rappelé par l'amnistie du 18 brumaire, il se retire à Passy, près de Royer Collard, qui assiste d'assez près à la préparation de son « Jupiter Olympien » pour qu'on ait pu croire qu'il en avait écrit quelques pages. Royer-Collard disait que Quatremère lui avait beaucoup appris[4]. Ils s'associent au comité royal accrédité près de Louis XVIII pour frayer les voies à la Restauration. Spiritualistes, doctrinaires, ils sont faits pour s'entendre. Là aussi Talleyrand, les architectes Legrand, Durand..., viennent le visiter.

Le Consulat est venu. Quatremère fait lever le séquestre mis sur ses biens, mais ne recouvre qu'une partie de sa chère bibliothèque[5]. L'amitié de Frochot, préfet de la Seine, appelle « l'ex-législateur », sur acceptation du Premier Consul, au Conseil général du département de la Seine[6] faisant fonctions de Conseil municipal de Paris. Nommé secrétaire dès la 1re séance (le 1er thermidor an VIII), il rédige le procès-verbal de la visite solennelle au Premier Consul (le 5) : on y perçoit

1. Il s'oppose à l'aliénation du Palais Égalité, fait rapporter l'article 2 de la loi du 21 prairial an IV qui éloigne de France les étrangers ; appuie le projet d'exception, dans la loi contre les « émigrés incurables », en faveur des chefs d'ateliers et de manufactures, propose de dissoudre les sociétés politiques, etc.

2. Aulard, *Paris sous la réaction thermidorienne*, t. IV, p. 320.

3. Portalis, *De l'usage et de l'abus de l'esprit philosophique*, Paris, 1820, p. 32.

4. Spuller, *Royer-Collard*, 1895, p. 38, 61.

5. Arch. Seine, cartons 51/5937 et 647/1942. — Bibliothèque de l'Institut: Mss. NS. t. XLI, dossier 4.

6. Arrêté du 19 ventôse an VIII (Arch. Nat. AF^{IV} 36).

la haute idée que ce parisien, né magistrat de Paris, se fait des attributions du Conseil [1]. Il y reste du 19 ventôse an VIII à 1814, pour y rentrer de 1816 à 1830, passionnément attentif à l'hygiène, à l'alimentation, à la moralité, et surtout à la beauté et aux richesses d'art de Paris [2] ; d'autant plus attentif, qu'à ses yeux « tout ce que touche le Conseil se généralise. Rien, dans une ville telle que Paris, n'est isolé, rien n'est partiel, rien n'est local » ; et parce que Paris est la ville-type, qui doit servir d'exemplaire, le Conseil est le plus autorisé « des organes de l'opinion publique [3] ». Pour interpréter celle-ci, il dépose des rapports qui font l'admiration de ses collègues. Nous étudierons celles de ses interventions qui ont pour objet les institutions artistiques et les embellissements de Paris ; mais il en a eu d'autres, par exemple pour la suppression des maisons de jeux : « depuis la Révolution elles n'ont pas eu de frein. L'imprudence s'y égare, l'innocence s'y corrompt, les fortunes s'y engloutissent. Le Conseil général gémit sur leurs ravages [4] ». Deux fois secrétaire du Conseil, il ne manque pas l'occasion d'encenser le Premier Consul, qu'il a tant combattu : il voit désormais en lui le rénovateur de Paris, le restaurateur de l'ordre, des sentiments religieux, bientôt des formes monarchiques.

En 1804 (16 février) il entre à l'Institut dans la classe d'histoire, où il conquiert dès le début une grande autorité. Mais l'Empereur, qui lui garde rancune de ses Lettres sur les spoliations italiennes, le laisse à l'écart des fonctions de gouvernement. Ce n'est pas que Quatremère ne cherche sa faveur [5]. A partir de 1806 il est avec Visconti l'âme de la

1. L. Passy, *Frochot, préfet de la Seine*, 1867, p. 235.

2. Arch. Nat., *Proc.-verb. du Conseil général*, F^{1c}^{V} Seine 1. — Il s'occupe encore de rétablir la police des arts et métiers, des théâtres, des fêtes nationales, de l'instruction publique..., entre au conseil de commerce du département..., etc.

3. *Registre des Procès-verbaux de l'an IX*, 29 germinal (Arch. Nat.).

4. *Id.*, 13 prairial.

5. Il faut renoncer à l'illusion commune à tous ses biographes, à Sainte-Beuve, Guigniaut, Wallon, etc... Cf. encore son *Rapport sur le Portique triomphal à élever au 1er Consul* (1801), le *Discours aux funérailles de Moitte* (1810), la *Description de Paris* (1808). Conseiller général, membre de l'Institut, il a certaine-

commission de l'Histoire métallique de l'Empereur, va visiter en 1807 et 1813 la collection de vases grecs de Joséphine à la Malmaison, où ils s'entretiennent de Canova. Il en arrive, lui, l'auteur des lettres à Miranda, à louer l'Empereur d'avoir cumulé à Paris « les trésors du génie de tous les siècles », et de pouvoir dire : « Rome n'est plus dans Rome : elle est toute où je suis[1] ».

Pourtant, à partir de 1814, il accable « l'usurpateur » vaincu, et commence par aider en 1815 à la restitution aux alliés de ce que celui-ci leur avait enlevé. Censeur royal (24 oct. 1814) à la suite des « Considérations pratiques et de circonstance sur la liberté de la presse », il avait reçu le 3 septembre la Légion d'Honneur. A vrai dire il ne fut point renégat[2] ; la Restauration, avec la chambre et la charte, le remplit de joie, comme en 1789 l'essai de royauté constitutionnelle. Elle l'a comblé d'honneurs. Candidat député pour l'arrondissement de Sceaux, Intendant des arts et monuments publics le 28 janvier 1815, membre du Conseil royal de l'Instruction publique le 17 février, il voit ces titres et fonctions annulés par l'Empereur aux Cent jours.

Mais les Bourbons reviennent, et par eux se réalise l'ardente espérance que Quatremère entretenait depuis l'Empire, c'est-à-dire depuis le retour de l'esprit de conservation : le rétablissement de l'Académie des Beaux-Arts en 1816. Auteur d'un plan d'école du dessin et d'Académie (1791), consulté par le gouvernement de la Restauration, il obtint enfin le titre et la fonction qui assurait à cet autoritaire,

ment désiré, cherché une seconde surintendance des Beaux-Arts, que Denon et David se partagèrent sans lui.

1. *Moniteur*, 14 oct. 1807.

2. Le marquis de Paroy, membre honoraire de l'ancienne Académie de Peint., évincé de la nouvelle Académie des Beaux-Arts, attribua à Quatremère sa déception et dénonça ses palinodies dans les *Opinions religieuses, royalistes et politiques de M. Antoine Quatremère de Quincy, imprimées dans deux rapports faits au département de Paris*, Paris, Herban, 1816, in-8. Sur la première page il inscrivit en épigraphe : « Scripta manent » et grava un bonnet phrygien, sur la dernière un masque tatoué de fleurs de lys. Il grava en outre un tournesol entouré de 4 mers : la mer royaliste, la mer religieuse, la mer révolutionnaire et la mer d'intrigue. Ces emblèmes ont été arrachés de l'exemplaire de la Bibliothèque

à une époque d'autorité, une sorte de surintendance du goût, du goût officiel bien entendu : il devient le 21 mars 1816 secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, et membre du Conseil honoraire des Musées près la maison du Roi en 1817. En art et en archéologie deux titres viennent ajouter à son autorité : membre du comité du Journal des Savants dès 1816, il y est chargé de la rédaction artistique, et en 1820 il est nommé professeur d'archéologie près la Bibliothèque du Roi [1]. Député de Paris de 1820 à 1822, enquêteur sur la situation des théâtres en 1827, Corbière le nomme censeur dramatique en 1823 ; mais il refuse par gêne de son passé. Il est, en 1825, commissaire pour la question de la propriété littéraire. Bien d'autres fonctions furent confiées à ce royaliste fidèle, qui était homme de science et d'autorité [2]. Mais l'esthétique, l'archéologie, les institutions et œuvres d'art l'absorbent, et c'est à loisir qu'il en faudra parler.

Elles ne le consolent pourtant pas du rude coup de 1830, funeste d'ailleurs à son idéal artistique. Dès ce moment jusqu'en 1839 sa puissance de récrimination s'exerce contre le régime, les hommes, les doctrines et les œuvres [3]. Mais son influence baisse, la souplesse de ses facultés diminue. Raoul-Rochette exprime alors l'étonnement de tous devant cette obstination dans les mêmes idées, que rend plus sensible l'obstination à durer [4]. Raoul-Rochette attendait sa place ! Egaré dans un monde nouveau, il donne sa démission de secrétaire perpétuel en 1839, puis s'enlise lentement dans l'inconscience, avec de brusques réveils où il priait aigrement les siens de faire comme s'il était mort. Il meurt le 28 dé-

Nationale (Ln 27 16784), mais ornent celui de M. Paul Lacombe. Le pamphlet eut deux éditions. En 1820, lorsque Quatremère est élu député de la Seine, le marquis compose un poème de 3000 vers, l'*Intrigomanie*, avec des caricatures, et menace de faire réimprimer son ancienne brochure (Ét. Charavay, *Mémoires du marquis de Paroy*, p. XXVI).

1. Il n'exerce que de 1824 à 1826, et cède sa chaire à Raoul Rochette.

2. Il conservait décrets, brevets, certificats dans ses papiers personnels aujourd'hui à la bibliothèque de l'Institut (Mss. NS, XLI).

3. Cf. surtout la *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Gérard*, 1838.

4. *Journal des Savants*, 1837, p. 177-182.

cembre 1849. En dehors des discours officiels, une simple note dans les *Débats* et dans le *Moniteur* saluait ce quasi-centenaire, qui, au bruit des fusillades de février, pouvait se souvenir qu'il avait reçu tout enfant les encouragements de Pigalle, péniblement traversé la Révolution, ami de Danton, haï de Marat, trois fois proscrit, trois fois député et vingt ans magistrat municipal de Paris. Réservons ses dictatures successives dans la « République des Arts ».

Mais il avait lassé l'attention à force de longévité, l'admiration à force d'entêtement dans les idées. Il n'a guère aimé qu'elles. Célibataire et misogyne, il a de tout ce qui est féminin une incompréhension extraordinaire[1]. Il n'a guère été lié, d'affection respectueuse, qu'avec la marquise de Grollier, peintre et élève de Canova. Devant l'œuvre de ce dernier, devant la grâce canovienne, il a été saisi de ravissement. C'est cette révélation qui l'a le plus attaché au doucereux vénitien : affaire de contrastes.

En dehors de Canova il a aimé peu de personnes, et avec gravité, presque avec abstraction : ce sont leurs doctrines politiques ou artistiques qu'il aime en elles. Canova lui-même est avant tout le rénovateur de la sculpture. Les académiciens dont il déplore la perte dans les *Notices historiques* avec une émotion très contenue, sont des idées, des formes d'art qui vivent et meurent. Rares, brèves sont ses expansions, à propos de Prudhon, de Girodet, de Lemot. Il n'aime point paraître bon[2]. Cet abstrait est un austère, le plus souvent un chagrin[3], pour qui la vive sensibilité est une perversion. Il ne laisse l'affection venir à lui que figée de respect. Sa politesse raffinée, hautaine, tient à distance, dans ses relations comme dans son style. Les académiciens le craignent. Ceux de l'ancienne Académie, Paroy, Deseine, Renou, les

1. *Sur M. de Paw et son opinion sur la beauté des femmes de la Grèce* (Moniteur an XIII, p. 421) et *Cratès et Hipparquie, roman de Vieland* (Journal des Savants, 1818, p. 535).

2. Cf. les curieux *Souvenirs* de De Caumont (*Bulletin monumental*, 1871, p. 61).

3. Spuller a vu en lui un « érudit aimable » (*Royer-Collard*, p. 38) !

romantiques, les gothicisants, lui ont voué de la haine. Nul n'a été plus haï, plus houspillé dans la presse. Il en prenait plaisir. En revanche il a inspiré de fortes amitiés ou admirations[1] ; mais celles-ci mêmes n'étaient au fond que complicité politique ou artistique : on l'aimait toujours contre quelqu'un.

Spirituel quand il veut, par exemple pour louer avec convenance V. Spaendonck peintre de fleurs, il est surtout autoritaire : il l'est dans son style, qui marche par sentences, dans ses idées qui se dressent en dogmes. Il les renouvelle peu, et les répète[2] : prolixité, redites ne sont qu'obstination à enfoncer dans les esprits ce qu'il croit le vrai. Pour cela il est didactique, et ne craint pas d'être pédant. Fortement conçues, fortement liées, ses idées naissent tout armées pour l'action. La langue et le style sont souvent d'une fastidieuse médiocrité.

A tout prendre, Quatremère est une physionomie de puissant relief, comme dans le médaillon de David d'Angers[3]. Si la place qui lui revient dans l'histoire de l'art est éminente, les événements de sa vie et son caractère achèvent de l'expliquer. Il eut la valeur et l'autorité.

1. Parmi les hommes politiques, Danton, Grégoire, Pastoret, Talleyrand... ; parmi les écrivains, Ampère, Portalis, Suard, Stendhal, Sainte-Beuve, Lévesque, Villemain... ; tous les artistes de l'Académie et de l'École classique, sauf quelques révoltés.

2. Par exemple les articles sur l'*Idéal* (1805), l'*Imitation* (1823), l'*Idéal* (1837) sont trois refontes du même système.

3. Les artistes se sont emparés de ce visage fortement modelé : il y a toute une iconographie. Les œuvres recueillies au Cab. Est. (Série des portraits) et celles que signale M. H. Jouin (p. 72) ne sont pas les seules. Les principales sont le portrait de Heim (Distribution des récompenses au Salon de 1824, Louvre), les bustes de Lebœuf-Nanteuil (Biblioth. Institut) et de Rougelet (cour Sud de l'Hôtel-de-Ville). Le buste de Lebœuf-Nanteuil, à l'Institut, touche le Voltaire nu de Pigalle, qui fut le cauchemar de Quatremère ; il avait en horreur l'art dont cette œuvre hardie lui parut le blasphème le plus hideux. Son prédécesseur, Joach. Lebreton, protestait déjà en 1808 (*Rapport à l'Empereur*, p. 125) contre l'hospitalité donnée récemment à cette « maigreur... d'effet désagréable, même pénible ».

DEUXIÈME PARTIE

L'INTERVENTION DANS LES ŒUVRES

I

LES TRAVAUX D'ART ET EMBELLISSEMENTS DE PARIS

I. — Quatremère ne s'est pas contenté d'agir sur les institutions et sur les artistes; soit directement, soit par contrôle, il est intervenu dans les œuvres. Il y a ici plus que l'intérêt biographique qui s'attache à l'expansion d'une personnalité puissante: c'est à l'histoire de l'art d'enregistrer les efforts faits par cet esthéticien méthodique et volontaire, de 1787 à 1839, pour soumettre les œuvres d'art et leur cadre, surtout celles qui sont de destination publique, aux règles classiques du beau. Pour certaines, il a réussi; pour les autres, ses tentatives seules font partie de leur histoire.

Cette histoire est surtout celle de Paris. Sous la Restauration, dont le régime artistique cherche à être décentralisateur[1], il ne sépare pas plus que Vaublanc, de la Rochefoucauld ou de Corbière, dans sa sollicitude, les œuvres à

1. Cf. la lettre de Vaublanc, ministre de l'Intérieur, au comte de Pradel, du 17 avril 1816, au sujet d'une réclamation que celui-ci voulait faire au musée d'Angers : « Je vois par expérience combien cette manie de tout entasser à Paris fait de peine aux provinces... Il y a bien des considérations pour ne leur rien enlever ». La Restauration fait sortir du Louvre 353 tableaux des anciennes

exécuter en province de celles qui sont destinées à l'embellissement de Paris ; mais jusque-là ce sont celles-ci qui l'ont préoccupé ; après, c'est encore à elles qu'il donne le meilleur de son attention. Il aime trop Paris pour ne pas désirer qu'on lui impose la beauté qu'il conçoit et que conçoivent avec lui les meilleurs artistes, ses amis. Deux fois parisien puisqu'il naît en plein faubourg Saint-Denis, d'une vieille famille de marchands, consulaire et curiale[1], qui donna même son nom à une rue, il possède Paris de la montagne à la plaine, c'est-à-dire de Sainte-Geneviève ou de Passy au Louvre, en l'habitant quartier par quartier[2]. Il ne l'a quitté de son plein gré que quatre fois ; mais les deux voyages en Italie n'étaient pas une expatriation ; c'était, pour l'artiste, pour l'élève de P. Julien et de G. Coustou, un acte de patriotisme traditionnel : à Rome, à Pæstum, à Salerne, à Agrigente, c'est encore à Paris qu'il songe pour lui rapporter le bénéfice de ses études sur l'architecture antique, surtout sur le dorique grec. De ses deux voyages à Londres (entre 1785 et 1787, 1818), du Saint-Paul de Wren et des marbres du Parthénon il rapporte à la fois le désir et les principes d'une rénovation dans les monuments et dans la statuaire. Chacun de ses départs a donc l'Italie ou l'Angleterre pour but direct, mais Paris par réflexion ; toutes ses interventions laissent deviner un rêve qui lui est commun avec les architectes archéologues de son temps : Paris réminiscence de Rome.

écoles pour les Églises et les Musées des départements (cf. surtout le décret ministériel du 27 mai 1819, qui fait des libéralités à Bordeaux, Angers, Nantes, Lille, etc.).

1. Cf. De Laborde (*Paris Municipe*, 1833, p. 112) qui cite, avec les Cochins et les Froidefonds, les Quatremère... de Quincy ! et Le Roux de Lincy, *Histoire de l'Hôtel-de-Ville*, 1846, p. 218.

2. Propriétaire rue Saint-Honoré, il demeure rue Saint-Dominique, rue de Condé, rue de l'Université, rue du Bac, boulevard du Temple, à Chaillot, rue Basse à Passy, eut quelque temps un atelier au Louvre (1800), eut au collège des Quatre Nations, de 1791 à 1793, ses bureaux d'administrateur du Panthéon, etc. A telle rue, à tel monument, des souvenirs de sa vie publique ou privée sont attachés, dont quelques-uns sont tragiques : en 1796, il rappelle au tribunal criminel de la Seine que son ombre erre toujours dans les corridors des Madelonnettes parmi celles des hommes politiques qui ne reviendront plus...

Esthéticien abstrait, il sent pourtant avec finesse ce que chaque aspect de Paris, par exemple le site de la place de la Concorde, a de particulier, presque d'individuel[1]. Il connaît le passé et le présent de sa ville, et a sur elle des projets, comme un érudit, un amateur et un architecte qui a des ambitions pour son avenir. Entre temps il en décrit des parties : parties du Paris antique, comme les Thermes de Julien, dans les *Souvenirs du Vieux Paris*, partie du Paris moderne dans la *Description de Paris*. *Le Dictionnaire d'Architecture*[2], *les Notices historiques* sont pleins d'exemples ou de renseignements sur la noble cité qui fut gallo-romaine, même résidence impériale, et qu'il voudrait voir redevenir « antique » par le talent des artistes de la bonne école. Il ne se borne pas à écrire sur Paris : ses fonctions successives donnent à ce fils d'échevin les moyens de travailler en quelque mesure à sa beauté : à la Commune de Paris, aux comités d'Instruction publique du Directoire du département et de la Législative, au Jury des Arts, au Conseil des Cinq Cents, au conseil général de la Seine, secrétaire perpétuel de l'Académie, de nouveau député de Paris, chacun de ses mandats lui donne sur Paris quelque prise de possession. Mais son rôle est plus actif que les documents administratifs ne le révèlent ; quelques billets prouvent que les hommes au pouvoir, comme Corbière..., que les artistes surtout en mal d'embellissements ont exploité ses avis au hasard des relations privées.

C'est qu'il voit Paris comme une personne ; l'esprit allégorique de l'époque concourt chez lui avec l'exercice des fonctions municipales pour doter la cité d'une figure, qu'il cherche à faire vivre dans les œuvres d'art : à la Commission des Médailles[3], il propose plusieurs fois comme type, non seulement « la Ville de Paris en pied, son écusson près d'elle », accomplissant les gestes et même prononçant les paroles qu'appelle l'événement commémoré, mais encore la

1. *Description de Paris*, IIe Partie : Louvre et Tuileries.
2. Articles « Fontaines, Arc de triomphe, Cimetière, Porte, etc... »
3. Cf. surtout les *Procès-verbaux de la Commission* (Arch. Institut), 12 juillet 1808.

Seine ou l'Ourcq, les cimetières nouveaux, les monuments publics où se précisent ses traits. Nous verrons qu'il concourt avec le Conseil général à l'examen et à la correction des armoiries dessinées par Molinos[1]. Il a lui-même dessiné les Madelonnettes, et plusieurs projets des œuvres d'embellissement projetées.

C'est dire que Paris est pour lui une ville d'art et qu'il a ses idées sur ce qu'on a appelé depuis l'esthétique des villes. Elles lui sont communes avec Legrand, Molinos, Percier, Fontaine, etc. Sur un point cependant, sur la conservation des monuments, il paraît être en avance : dans le souvenir récent des méfaits de la Bande Noire, l'année même (1826), où Victor Hugo les dénonce dans les *Odes et Ballades,* il proteste contre la survivance du « vandalisme » révolutionnaire, et rappelle « cette belle recommandation, si oubliée de nos jours, de respecter toute gloire antique, et cette vieillesse qui, vénérable chez les hommes, dans les villes est quelque chose de sacré. Bel axiome qui, s'il eût été gravé dans l'esprit des chefs de nos villes, aurait sans doute sauvé de la rapacité des démolisseurs une multitude de monuments[2]. » Il est vrai qu'il pense surtout aux œuvres de la Renaissance, par exemple à la galerie des Rubens au Luxembourg, détruite par Chalgrin (1795), et qu'il poussera pour son compte à la démolition des « batisses gothiques » comme le Grand Chatelet : mais, d'une façon générale, il dénonce l'envie de l'architecte qui restaure, « de se produire lui-même. » Que ne font-ils tous comme Hurtault, architecte de Fontainebleau sous l'Empire, qui se contenta de « rendre une existence nouvelle aux savants débris » du XVIe siècle[3] ? On a gâté le Louvre, gâté la basilique du Vatican ; il faut respecter dans les vieux monuments jusqu'à leurs défauts, et, selon le précepte qu'il s'imposa à lui-même au Panthéon, « dire ce qu'il faut, ne dire que ce qu'il faut et le dire comme il faut[4]. »

1. Cf. ci-dessous, II : la Médaille.
2. *Notice sur Hurtault,* 1826.
3. *Id.*, p. 352.
4. *Rapport de l'an II sur les travaux du Panthéon,* début de la 2e partie.

Cependant le respect de ce qui est ne prévaut pas contre la passion tyrannique de l'unité de style dans les édifices qu'on restaure ou qu'on achève : il faudrait, au Louvre, « l'assortiment » le plus adéquat possible des parties nouvelles aux anciennes, « coordonner toutes les parties du Palais de Justice » ; un architecte doit être avant tout un « ordonnateur », en quête de symétrie. Le Louvre de Charles V devait être choquant parce que ses « tours étaient répandues sans aucune symétrie entre elles » ; le quadrilatère de la cour, en 1808, est choquant, malgré ses nobles proportions et la beauté de son architecture, parce qu'on n'a pas encore résolu le problème d'unifier les couronnements des quatre ailes. En revanche, le Luxembourg[1] offre à l'esprit une joie presque parfaite, parce qu'il est « un quarré presque exact..., dont toutes les parties se correspondent avec art et symétrie[2]. » Jamais la *symmetria* chère à Polifile, c'est-à-dire à Francesco Colonna, et à L. Battista Alberti, deux autorités dont Quatremère est pénétré, n'avait été si obstinément invoquée par un théoricien ou un historien de l'architecture, et avec la double consonne de son nom à la fois antique et quattrocentesque. Classique encore le souci d'harmoniser l'œuvre à la place, à l'ensemble dont elle fait partie, le Henri IV du Pont-Neuf au site de la Seine et des quais, la fontaine de Jean Goujon au dessin du Marché Nouveau, le Panthéon au dessin de l'exèdre qui le doit précéder et de l'avenue triomphale qui y doit conduire. « On sait à quel point la beauté d'un emplacement ajoute à celle d'un édifice[3]. » Il s'agit de bien composer Paris, comme on composerait un bas-relief à décor géométrique ; aussi faut-il « dégager, désobstruer » les grands monuments, qui « veulent de grands accompagnements[4] » ; les Tuileries sont belles parce qu'elles trônent au milieu « d'accessoires » proportionnés : avenues et jardins. Tandis que dès 1787 Chateau-

1. *Description de Paris* ; *les Palais* : Louvre, Palais de Justice, Luxembourg, etc.
2. *Id.*, vol. I, 2e partie, p. 62, 64, sq.
3. *Notice sur Heurtier*, 1824.
4. *Description de Paris*, 2e partie, p. 5.

briand aimait à se perdre dans « les petites rues de la Cité » d'où Notre-Dame émerge[1] ; que tous les romantiques, comme Victor Hugo, aiment l'enchevêtrement des rues et l'adhérence des boutiques autour de la cathédrale[2], l'esthétique classique ne conçoit de beauté possible pour l'édifice que s'il est entouré d'un isolement général. La première conception est pittoresque ; celle de Quatremère, de Legrand[3], des architectes de la ville et du département, est sculpturale ; il faut au monument un piédestal, un parvis, un cadre d'espace. La Barre doit être loué pour avoir créé autour de la Bourse, c'est-à-dire de son grand périptère grec, un « alentour d'espaces réguliers et de plantations[4] ». Quatremère réclame et annonce le prochain dégagement du Palais de Justice et de l'Hôtel de Ville, dégage lui-même le Panthéon et les Thermes ; à l'occasion du Sacre (1804) a commencé le dégagement du bas côté nord et de l'abside de Notre-Dame. Comme le peintre de paysage historique dit « un beau feuillé », Quatremère et Chalgrin, tous, disent ou font de « beaux percés[5] » ; non toutefois qu'ils veuillent indéfinies les perspectives : Quatremère se félicite qu'on n'ait point nivelé entièrement la colline de l'Etoile selon le premier projet (1768 ou 1770), en laissant fuir jusqu'à Neuilly « l'aspect indéterminé d'un espace qui se serait perdu dans l'horizon[6] ». L'esprit classique isole et détermine.

II. — Il revenait d'Italie lorsque l'ordonnance royale de 1785 désaffecte le cimetière des Innocents et entraîne la

1. *Mém. d'Outre-Tombe*, éd. Biré, t. I, p. 236.

2. *Notre-Dame de Paris*, la Cité à vol d'oiseau (livre III, chap. 2).

3. *Description de Paris*, 1re partie, p. 80, 131, 132. Il se plaint que partout en France les édifices soient obstrués ; « cette disposition nuit singulièrement à la majesté des temples comme à leur conservation », les « dégrade, les déshonore, en altérant leur forme générale ».

4. *Notice* sur La Barre, 1835, p. 140.

5. *Notice* sur Chalgrin : il y a un écho de l'admiration qu'excita le projet, par Chalgrin, du « beau percé » entre le Luxembourg et l'Observatoire.

6. *Description de Paris*, p. 6.

démolition, en 1787, de l'église, du presbytère et des maisons voisines de la fontaine, qui se trouve désormais isolée[1]. Inquiet pour celle-ci, il écrit le 31 janvier 1787 au *Journal de Paris*[2] une lettre assez pressante, ou il approuve la démolition du vieux quartier, mais plaide pour l'intégrité du petit *temple* « consacré Fontium nymphis » et qui est « égal aux plus rares chef-d'œuvre de l'antique ». Qu'on se garde de la « démembrer », de la « dépecer », comme le fait craindre le bruit public ! Si on ne la laisse pas en place, qu'on la « transporte en entier » ; l'architecture et la sculpture y forment une indissociable harmonie. Quatremère qui rapporte d'Italie le souci passionné de l'harmonie entre les parties d'un même édifice, structure et décoration, et de l'harmonie plus large entre cet ensemble et le tout qui l'encadre, défend l'unité de la fontaine par de fins aperçus : si on sépare les nymphes du monument, « on verra leur légèreté se changer en longueur, leur délicatesse en maigreur, leur finesse en sécheresse, leur élégance peut-être en manière[3]. » C'est que la sculpture de bas-relief ne souffre pas de déplacement ; et du reste celles-ci ont été dessinées pour la place qu'elles occupent, « en ayant égard aux objets environnants. » Et la lettre finissait par un appel à la vénération publique pour nos vieux monuments.

Une note des rédacteurs déclare qu'ils l'ont choisie comme la plus intéressante de celles qui leur sont parvenues sur le même sujet, qui passionna Paris, et rassure à la fois Quatremère et l'opinion : la fontaine, déplacée ou non, ne sera pas démembrée. Quatremère satisfait déclare que sa « réclama-

1. Rappelons qu'elle avait deux faces sur la rue aux Fers, une sur la rue Saint-Denis. — Pour la bibliographie générale, voir l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*, t. I ; l'*Inventaire des œuvres d'art appartenant à la ville de Paris*, t. I ; voir aussi la communication de M. H. Lemonnier à la Société de l'Histoire de l'Art français (*Bulletin*, 1907, p. 38-42), si riche de précisions. Pour l'iconographie, voir Bibliothèque Nationale, Est., *Topographie*, et *Collection Destailleurs*, t. IV ; le musée Carnavalet, les recueils de Durand (1800), de Landon (1808), de Fontaine (1809-1815), de Moisy et Duval (1813), etc.

2. Du 11 février 1787, n° 42.

3. La justesse de l'aperçu apparaît surtout au Musée Carnavalet, devant les moulages rangés au 1er étage de l'escalier.

tion produisit son effet[1] ». Le déplacement fut décidé ; cette fois, deux questions se posaient : le mode de démolition, et le mode et la place de la reconstruction. Ce sont Molinos et Legrand, ses amis, déjà chargés de la démolition de l'église et du presbytère, qui sont chargés du premier travail : pour se convaincre du souci qu'apportent les deux architectes, aidés de Millart, inspecteur, et de Pécoul, entrepreneur des bâtiments du Roi et beau-père de David, à exaucer le souhait de Quatremère, il faut lire le curieux procès-verbal du déplacement pierre par pierre, de l'état de chaque pierre et de son numérotage, rédigé par ces derniers[2]. Il s'agit maintenant de réédifier. Selon plusieurs témoignages[3], c'est l'ingénieur Six qui, dans un mémoire au baron de Breteuil, proposa de reconstruire la fontaine sur plan carré, au centre de l'ancien charnier transformé en place ; mais Quatremère revendique expressément cette initiative, et déclare avoir adressé au corps de Ville un mémoire à ce sujet[4]. Bien que nous n'en ayons pas trouvé trace et que le registre des délibérations du bureau de la Ville soit muet sur la réédification de la fontaine[5], il n'y a pas lieu de mettre en doute la déclaration de Quatremère ; quand il la fait, entre 1812 et 1820, dans un ouvrage aussi répandu que son *Dictionnaire* d'architecture, deux des auteurs du transfert, Poyet et Molinos, vivent encore, et Molinos est dans son intimité ; personne ne lui donne de démenti sur ce point, bien qu'on le corrige sur d'autres ; enfin l'article du *Dictionnaire* où il rappelle son initiative reproduit visiblement la teneur même du mémoire.

1. *Dictionn. d'Archit.*, encycl. Panckoucke, t. II (dont la 2e partie a été publiée en 1820), p. 475-476.

2. *Bibl. de la Ville de Paris*, Mss., dossier IV, 3 ; ils rendent compte de l'opération à Legrand et Molinos, témoignent que le lieutenant de police, M. de Crosne, a tenu à venir lui-même y assister, que M. Jourdain est venu dessiner les figures descendues, et que les grandes nymphes seules « ont éprouvé quelque dommage au pied ».

3. Goulet dans la *Description de Paris*, B. de Saint-Victor (1809), Moisy et Duval (1813), Alb. Lenoir (*Statistique monumentale de Paris*, p. 261)...

4. *Dictionn. d'Arch.*, p. 476.

5. Cf. Belgrand, *Les travaux souterrains de Paris*, 1877, p. 474.

Il indiquait « les moyens de transporter le monument au milieu de la nouvelle place du cimetière destinée à devenir un marché, de reconstruire l'édifice sur un plan carré, d'employer les trois arcades actuelles à former les trois côtés de ce carré, et de bâtir le quatrième côté à l'instar des deux autres. Quant aux sculptures l'auteur indiqua le moyen de suppléer à Jean Goujon par Jean Goujon lui-même : c'était d'emprunter les deux figures manquantes au Louvre, » en moulant deux figures d'un œil-de-bœuf du sud-est. Laissons les inexactitudes de souvenir relatives au nombre des figures qu'il fallut ajouter : le projet était complet ; « une partie, dit Quatremère, en a été réalisée[1]. » Il est certain qu'il suivit de très près les travaux ; si Poyet, architecte de la ville, fit les dessins[2], Molinos[3] et Legrand, architectes des bâtiments civils furent les constructeurs, et de ceux-ci, avec lesquels il se tient en contact, il met le rôle si en relief, que les *Annales des Bâtiments*[4] protestent en faveur de Poyet, qui a conçu et dessiné.

En 1812 nouvelle alerte : sous l'abondance des eaux de l'Ourcq, récemment amenées, les bas-reliefs se dégradent. Alors Molinos adresse au Conseil des travaux publics du département, où Quatremère a des intelligences, un rapport[5] auquel il est difficile de croire que celui-ci soit resté étranger ; l'article du *Dictionnaire d'Architecture* lui fait écho : même admiration pour l'œuvre de J. Goujon, même protestation contre l'excès des eaux, contre les ravages de l'humidité, contre la nécessité qui pourra en résulter de déplacer

1. Remarquer cette insistance à revendiquer le mérite de son intervention : « l'auteur de ce dictionnaire a eu quelque part dans les changements qu'a éprouvés cet intéressant édifice » (*Id.*, p. 475).

2. Lettre de Poyet au président de la Quatrième Classe pour candidature à la section de théorie et d'histoire des Beaux-Arts, mai 1815 : « Je fis transporter et reconstruire sur mes dessins la fontaine des Innocents... » (Arch. Acad. B.-A.).

3. Lettre de candidature à Quatremère, 14 mai 1822 (Arch. Acad. B.-A.) : il invoque « la démolition comme architecte de la fontaine..., et sa reconstruction avec M. Poyet d'après ses projets ».

4. 1816, p. 220.

5. Biblioth. Ville de Paris, Mss., doss. IV, 3.

les bas-reliefs. En 1810, les bas-reliefs du soubassement avaient déjà été transportés à l'hôtel de la Préfecture par les soins du préfet ; est-ce l'ami de Frochot, le conseiller général de la Seine, qui avait réussi à les sauver du Musée de Lenoir ? En 1812 c'est encore Frochot qui appelle l'attention du Conseil des travaux publics sur le danger que couraient les nymphes[1] : ici encore le Préfet n'est-il pas l'écho du conseiller le plus attentif et le plus compétent sur les œuvres d'art de Paris ? Mais cette fois, il s'agit de les sauver du déplacement-même ; Viel, du Conseil des travaux publics, avait déjà, dans une note au Préfet, proposé de les enlever, de les mouler et de les remplacer par des reproductions en plomb[2] ; mais Molinos, en proposant de faire disparaître les causes de la dégradation pour conserver les originaux sur place, applique une des idées les plus chères et les plus vaillamment soutenues par Quatremère de 1787 à 1830[3]. Voilà donc sauvé l'essentiel du monument le plus « charmant » de la Renaissance, l'œuvre de l'artiste français que Quatremère et la plupart de ses contemporains ont regardé comme le plus proche des Grecs[4].

III. — Pendant la Révolution Quatremère, magistrat et député de Paris, s'occupe plus directement de l'embellir. Son œuvre la plus notoire et la plus féconde est la transformation de la nouvelle Église Sainte-Geneviève, mais ce n'est pas la seule : membre de la Commune en 1789-1790, il installe avec Cellerier la mairie de Paris dans l'Hôtel « dit ci-devant de la Police[5] », et surtout, membre de la commis-

1. *Id.*

2. *Id.*

3. Malgré tout, il n'a pas cessé de regretter, avec d'autres, « l'harmonie qui existait autrefois dans cette charmante composition avant qu'on en ait changé la situation, la disposition et l'ensemble » (*Dictionnaire historique d'Archit.*, 1832, I, p. 680).

4. Goulet, dans la *Description de Paris*, 3e partie, p. 74 : il s'inspire d'ailleurs de Quatremère.

5. *Actes de la Commune de Paris*, t. I, p. 219. — Il est aussi commissaire pour l'installation de la compagnie du district de Saint-Séverin au Marché-Neuf (*Id.*, t. II, p. 84, 86, 153).

sion chargée d'étudier le projet de l'architecte Cathala, qui consistait à élever une colonne en l'honneur de la Révolution sur les ruines de la Bastille, et, tout autour, à la place des fossés de l'arsenal, une gare et des greniers à blé, il demande[1] avec ses collègues le prompt nivellement du terrain et l'affectation immédiate à l'utilité ou à l'embellissement de Paris. Il voit donc sans regret ses amis Molinos et Legrand collaborer à la destruction de la forteresse gothique qui perpétuait en plein Paris moderne la barbarie du XIVe siècle[2], mais il redoute le lotissement, fatal à une ville qui veut devenir monumentale, romaine. La majesté des souvenirs attachés au lieu suffira à le sauvegarder ; mais il n'oubliera pas sous la Restauration ses projets de 1790 pour un des aspects de Paris qu'il a le plus aimés.

Député à la Législative, le choix d'un Palais Législatif motiva deux fois son intervention. Il s'agissait d'un type d'édifice tout nouveau, issu d'un régime nouveau. A partir de 1791, architectes et représentants amateurs se préoccupent du plan à donner au « temple consacré au service public de la Patrie, et qui sera aussi un temple divin, puisqu'on y discutera les intérêts et le bonheur des hommes[3] ». Dans la séance du 11 octobre il critique les imperfections du manège des Tuileries, « carré long..., où les députés ne se font pas spectacle », et demande qu'on lui donne une forme circulaire ou en ellipse, où l'Assemblée, « développée tout entière devant elle-même », sentira mieux sa dignité[4]. Le 3 février 1792 l'affaire ajournée revient devant l'Assemblée[5] : il s'op-

1. *Id.*, 4 et 8 mai 1790.

2. Il place une effigie de la Bastille dans la main du génie de la Liberté dans son dessin du groupe de la Patrie destiné au Panthéon.

3. Disc. de Kersaint (*Moniteur*, 13 février 1792).

4. *Journal de Paris*, 12 oct. 1791. — Cf. aussi Arm. Brette, *Histoire des édifices où ont siégé les Assemblées parlementaires de la Révolution française*, t. I, 1902, p. 204, 220.

5. *Arch. Parlement.*, 1re série, t. 38, p. 110. — Quatremère est commissaire de l'Assemblée lorsque David, en octobre ou novembre 1791, installe son atelier, pour son Jeu de Paume, dans la nef de l'église des Feuillants où il dut le visiter souvent. Il n'était plus commissaire lorsque l'autorisation officielle fut donnée le 10 décembre 1791.

pose à ce que le bureau de comptabilité occupe la partie du couvent des Feuillants encore habitée par les religieux, dans un des plus beaux quartiers de Paris, dont il prévoit la fortune si on laisse les compagnies qui s'offrent installer le luxe sur des terrains qu'un usage national frapperait au contraire de stérilité. Il annonce que le département de Paris doit présenter incessamment un rapport, auquel son intervention n'a pour but que de préparer les voies en le résumant à l'avance, et réussit à détourner sur la ci-devant Chambre des Comptes, située dans la cour de la Sainte-Chapelle, le danger qui menaçait les derniers bâtiments disponibles des Feuillants. Le projet dont il voulait assurer le succès, Kersaint, commissaire du département pour les monuments, le présente à l'Assemblée le 12 février[1], en reprenant les arguments de son complice : le Palais Législatif serait la Madeleine, achevée dans sa partie postérieure en rotonde, sur le modèle du Panthéon de Rome. L'architecte Molinos, dont nous savons les étroites relations avec Quatremère, avait compris cette transformation par réminiscence dans son vaste projet sur les monuments publics, de 1791[2] ; le plan, par le portique, s'adaptait bien à la destination d'un temple des Lois, et, par la rotonde, à une salle des délibérations. De concert avec Kersaint, Quatremère demande et obtient le renvoi du projet devant le Comité d'instruction publique[3], qui le charge, avec Carnot, d'un rapport que les événements l'empêchèrent de rédiger[4] ; il dut regretter, lui qui laïcisait à cette époque Sainte-Geneviève en Panthéon français, cette idée de la Madeleine laïcisée et terminée en copie du Panthéon d'Agrippa : ici et là laïcisation et réminiscences antiques allaient de pair.

Sans mandat politique depuis le début de la Convention, et

1. *Procès-verbal de l'Assemblée*, t. V, 1792, p. 160.

2. Accueilli par le conseil du département par arrêté du 15 décembre 1791 et annexé au *Discours sur les monuments publics* de Kersaint, 1792, Paris, in-4. — C'était aussi le projet de Vaudoyer.

3. *Arch. Parlement.*, 1re série, t. 38, p. 460.

4. Guill., *Proc.-verb. du Com. d'Instruct. publiq.*, Législative, p. 118. — Son projet et celui de Kersaint fut repris par Vergniaud le 13 août 1792. Finalement la Convention alla siéger aux Tuileries.

suspect, sa participation au Jury des Arts de l'an III, où le porte le choix du Comité d'Instruction publique sur une liste formée par les artistes eux-mêmes, lui permet de s'occuper encore de la beauté de Paris[1] : il s'agissait de juger les projets, modèles ou plans d'édifices et de statues, que la Convention avait mis au concours en 1793, et de choisir ceux qui seraient exécutés. Chaque juge devait donner son avis par écrit : nous n'avons malheureusement pas celui de Quatremère ; mais sa notoriété, son autorité naturelle, le fait que plusieurs de ses collègues[2], Julien, Dejoux, Giraud, Dufourny, Rondelet, sont ses amis ou ses disciples, et qu'il occupa au moins deux fois la présidence, enfin l'écho, dans les considérants philosophiques exprimés, de ses idées bien connues[3], laissent deviner l'influence qu'il a exercée sur le jury. Il a donc une part certaine au jugement sur les arcs de triomphe, qui demande à Moitte le modèle en relief de son plan ; sur la colonne à ériger au Panthéon, dont on rejette l'idée (Quatremère ne l'avait pas admise dans son projet de 1791) ; sur le Temple à l'Égalité, dont le jury vote l'exécution d'après le projet de Durand et de Thibaud ; sur les théâtres nationaux, dont il refuse tous les projets présentés, en souhaitant que la nation elle-même les construise d'après le modèle de « l'architecture théâtrale des anciens » et les administre directement[4] ; sur les fontaines et bains publics, pour lesquels il faut imiter « ce qui reste des Grecs et des Romains » ; enfin sur les embellissements du Pont-Neuf, sur le plan d'une enceinte du Panthéon, et sur la figure de la Nature régénérée à dresser sur la place de la Bastille, dont les

1. Arch. Nat., F[17] 1056 et Bibl. Nation., Est., *Collect. Deloynes*, t. 56, nos 1724-1737.

2. *Collect. Deloynes*, no 1724 ; ils étaient 27, et s'assemblent salle du Laocoon, au Louvre, sur convocation des commissaires à l'Instruction publique (dont Lakanal), signée de Clément de Ris, adjoint.

3. *Id.*, no 1737.

4. C'était la thèse de Quatremère à l'Assemblée de la commune (Cf. la *Biographie*). — Autre thèse qui lui est chère : la distribution des œuvres d'art aux départements : il faut en « orner les lieux publics » et « répandre les arts comme un fleuve ».

esquisses sont rejetées comme essayant de réaliser, avec talent d'ailleurs, le programme « métaphysique » et « inintelligible » de David[1]. Aucun de tous ces projets primés ne fut mis à exécution, mais Quatremère eut à préciser, à ce propos, ses idées sur le décor des « lieux publics » que les révolutionnaires de 1793 avaient ainsi prédestinés, et surtout la plus chère, qu'il n'est de grand art que celui qui répond à l'esprit national, sur un emplacement public et en plein air, « sub Jove ».

Ce n'est plus pour des monuments à exécuter, mais pour celui qui était le plus fréquenté des Parisiens, pour le Palais-Égalité, que le député de Paris au Conseil des Cinq-Cents eut à intervenir en 1797. Un message du Directoire exécutif, en quête de ressources pécuniaires, propose, le 2 thermidor an V[2], l'aliénation du palais et du jardin, où seraient construits pour la vente six grands corps de bâtiments parallèles aux galeries latérales. Quatremère entre avec Trouille et Leclerc dans la commission chargée d'apprécier ce vandalisme. Leur rapport[3] est net : à l'opportunité de conserver « le superbe promenoir », où la mode a son « empire », et les jardins qui font la beauté du quartier, s'ajoute une raison d'art : conserver « à l'architecture française un de ses monuments[4] ». Le Conseil adopte les conclusions du rapport et en vote l'impression : le Palais-Royal était sauvé. Quatremère devait écrire en 1808 sa monographie[5] ; bienveillant, comme un architecte de la grande école, au Palais Cardinal de Lemercier, il est sévère aux galeries symétriques de Louis, trop légèrement construites, d'arcades si étroites, où l'esprit de petitesse du XVIIIe siècle et l'esprit de spécu-

1. La réaction thermidorienne commence : David et ses projets sont honnis.

2. *Procès-verbaux du conseil des Cinq cents*, 2 thermidor an V.

3. *Id.*, 13 frimaire an VI.

4. Ils font aussi observer que le commerce « des objets de luxe, du goût et de nouveautés, dont le Palais Égalité est le point central », serait atteint, et que « la surveillance des mœurs serait moins facile ».

5. *Description de Paris* ; à cette époque, et depuis 1807, le Palais Royal était réuni au domaine extraordinaire de la couronne ; Quatremère mentionne le projet d'y installer la Bourse et le Tribunal de commerce.

lation pécuniaire du duc d'Orléans ont donné à un projet grandiose une exécution mesquine.

IV. — Mais, de toutes ses interventions dans cette période, la plus active (1791-1794) eut pour objet la nouvelle Eglise Sainte-Geneviève, dont le décret de la Constituante, du 4 avril 1791, ordonna la transformation en Panthéon français. On sait que le 19 juillet, sur la proposition de Pastoret et « après avoir entendu le rapport qui lui a été fait par M. Quatremère de Quincy, au nom des commissaires de l'Instruction publique, sur l'état actuel du monument dit de Sainte-Geneviève », le Directoire de la Commune le nomme commissaire de l'administration et direction générale des travaux [1]. On a bien rappelé cet arrêté, ces fonctions, et décrit les travaux exécutés [2], mais on n'a pas précisé, nous semble-t-il, l'importance des initiatives prises par Quatremère, ni analysé l'esthétique qu'il impose aux sculpteurs et qui se perpétuera bien après 1815. Les quatre rapports qu'il adresse au Directoire du département, et surtout les documents d'archives [3], permettent d'établir son rôle, qui fut prépondérant, et de déterminer son action, qui fut profonde, sur la sculpture monumentale. Les travaux du Panthéon sont la plus grande entreprise de la Révolution, et c'est lui qui en a conduit l'ensemble et beaucoup de détails ; sur ces chantiers s'est élaborée définitivement la formule de l'art officiel qui a régné de 1791 jusqu'à la révélation des marbres du Parthénon, et c'est lui qui l'a arrêtée.

Il commence par choisir les artistes ; dans la disette des commandes, un grand nombre, soit pour l'ornement, soit

1. Extrait des délibérations du directoire de la Commune (Bibliothèque de l'Institut, papiers personnels de Quatremère) ; et sa lettre à Soufflot, 20 juillet 1791.

2. J. Lebreton, *Rapport à l'Empereur*, 1808, p. 176 sq. ; Rondelet, *Mémoire historique* sur le dôme du Panthéon français, Paris, an V ; *Inventaire des richesses d'art*, Paris, Monuments civils, t. II ; Ouin-Lacroix, *Histoire de l'église Sainte-Geneviève*, 1852 ; De Chennevières, *Gazette des Beaux-Arts*, 1880 et 1881 ; H. Jouin, *op. cit.*, p. 16-19.

3. Archiv. Nat., F^{13}, 325^a, 333^a, 1935, et O^1 1701, 1702. Presque toutes ces pièces sont signalées dans le Répertoire de M. Tuetey.

pour la statuaire, sollicitent une part aux travaux. Il refuse Deseine, bien que Bailly le recommande [1], accueille ses amis, comme Suzanne qu'il a connu en Italie avec David, ou ceux dont il prise particulièrement le talent comme Cartellier [2] et Dejoux. Comme il a, dit Lebreton, « le sentiment et même la connaissance positive de l'art statuaire », il sait « la portée de chaque artiste, et, considérant les choses plus que les individus, applique les hommes les plus habiles aux sujets les plus importants et chaque talent selon son genre [3] ». Aussi choisit-il pour la sculpture du grand fronton Moitte, que désignaient ses beaux dessins de frises. La Commune des Arts et la Société ou Point central des Arts et métiers protestent devant l'Assemblée contre l'attribution arbitraire de ce fronton « à l'artiste qu'il lui a plu de choisir », et demandent le concours ; Quatremère député intercepte la pétition, laisse crier, et maintient son choix [4]. « Vous êtes, lui écrit l'ornemaniste Desar, le seul maître en cette affaire, le département ne pouvant voir que par vos yeux....., ni prendre d'autres arrêtés que ceux que vous lui dictez [5]. »

Il choisit les sujets ; après avoir supprimé presque toute l'ancienne sculpture, il « arrête tant dans l'ensemble que dans les détails » le vaste système de la nouvelle. Le rapport de juillet 1791, antérieur à sa nomination et destiné à l'obtenir, est le projet même, la conception originale et intégrale proposée au Directoire, acceptée, et en partie réalisée [6]. Les trois autres rapports, et sa correspondance avec Rondelet et Soufflot [7], exposent par le menu les motifs que son esprit

1. Arch. N, F13 1935/56.
2. Cartellier lui exprime sa reconnaissance (AN, F13 325a C/183).
3. Lebreton, *Éloge historique de Moitte*, lu le 3 octobre 1812 — travaillent au Panthéon Moitte, Roland, Chaudet, Lesueur, Boichot, Fortin, Masson, Baccarit, Lorta, Stouf, Delaistre, Beauvallet, Foucou, Suzanne, Petitot, Blaise, Chardin, Lucas, Ramey père, Pasquier, Boizot, sans parler des ornemanistes.
4. H. Lapauze, *Procès-verbal de la Commune des arts*, p. xxv.
5. 27 février 1792 (AN, F13, 325a D/75).
6. Cf. la *Biographie*.
7. Voir surtout le tome VI du *Répertoire des sources manuscrites de l'Histoire de Paris...*

rigide détermine, et que son autorité impose comme un programme à peu près strict qui serait exécuté aux parois de l'édifice. Il choisit la place de chaque motif et de chaque œuvre [1], le péristyle pour les statues, le « pronaos » pour tels bas-reliefs, les nefs pour tels autres, et il dicte les proportions, contre lesquelles les sculpteurs protestent parfois comme onéreuses pour eux. L'expansion de sa personnalité va plus loin : de concert avec Rondelet et Soufflot, il donne des plans et des dessins. C'est lui qui inspire les plans pour la forme exacte à donner à l'enceinte circulaire du Panthéon ; il avait joint à son premier rapport un ensemble de dessins qui ont disparu [2] ; il dessine les vitraux circulaires pour les nefs latérales, les trente-deux statues colossales qui doivent se dresser autour du dôme, car « il y aurait trop d'inconvénients à abandonner ces compositions au libre arbitre de chaque artiste », puis il fait exécuter conformément à ces dessins les modèles en carton peint, que les vicissitudes révolutionnaires ont seules empêché de tailler dans la pierre [3]. Deux de ses dessins sont conservés, celui du groupe de la Patrie pour l'hémicycle [4], et l'esquisse d'un petit génie pour l'un des pendentifs, que nous avons retrouvée aux Archives [5].

Il prend même à l'exécution une part du reste assez délicate à déterminer : Masson et Lesueur ne commencent leurs ébauches qu'après l'avoir invité à venir dans leur atelier voir le modèle et donner ses conseils ; Lesueur veut « en tout suivre son intention » ; Boichot aime à suivre « un homme aussi instruit dans les arts », Lucas reçoit de lui le modèle de l'Égalité et veut « concourir à ses vues [6] » ; Dejoux ne travaille que sous ses yeux, dans l'atelier du Roule qu'il lui a fait obtenir, et cette statue de la Renommée Quatremère la

1. Lettre au procureur-syndic, 12 avril 1793 ; lettre de Chaudet à Quatremère, 21 avril (Arch. Nat., F[13] 325[a] et 333[a]).
2. Cf. le rapport du 13 novembre 1792 : « Je m'efforçai dans des dessins... »
3. Rapport du 7 septembre 1793.
4. Bibl. Nat., Est., supplément non relié.
5. Au revers d'une lettre à Rondelet (F[13] 333[a], 16e liasse).
6. Pour toutes ces lettres, cf. Arch. Nat., F[13] 325[a], 12e liasse/113, 169, 170, 182, etc., etc.

chérit comme un peu sienne[1] ; sien aussi le fronton sculpté par Moitte : c'est parce qu'il l'a conçu jusque dans le détail des attitudes[2], des gestes et des expressions, qu'il a calculé les masses de pierre et le degré de saillie, constamment surveillé la marche du ciseau, qu'il ne cessera de le donner comme modèle aux générations de sculpteurs. Cette intervention insistante vexe Soufflot le Romain[3], dont le rôle se réduit, l'ex-abbé Mulot[4], la Commune des arts..., mais la plupart des artistes se soumettent de plein gré à son autorité, que justifie sa compétence.

Quelle est maintenant la qualité de cet art dont la conception et certains caractères d'exécution lui appartiennent en partie ? Il ne s'agit pas de l'architecture. Sainte-Geneviève étant un édifice « sinon fini, du moins fait », il n'était que de l'accommoder à sa destination nouvelle. Le paradoxe de Soufflot, qui logea le christianisme dans un temple, disparaît, car le christianisme est expulsé et le temple reste, rapproché encore de l'idéal antique ; non seulement Quatremère abat les tours, bannit l'ancien projet d'une sacristie, veut supprimer la lanterne qui, selon lui, défigure la coupole et remplacer la croix par la statue de la Renommée, mais encore il veut isoler le Panthéon, comme les temples antiques, en le dégageant des « masures qui l'offusquent », et envoie au procu-

1. Cf. ses lettres à Jallier de Savault, à Poyet, de février 1793 ; il s'est énergiquement occupé d'installer Dejoux au Roule, comme plus tard Lemot.

2. « Le fronton, dégagé de l'insipide amas de nuages, d'anges et de rayons qui offusquent la raison, recevrait l'image de la Patrie sous la forme d'une femme vêtue d'une longue robe et accompagnée de symboles qui caractérisent la France. Debout et au milieu du fronton, les deux bras étendus, elle tiendrait de chaque main une couronne. A sa gauche, le Génie, sous la forme d'un jeune homme ailé, saisirait la couronne, tandis que de l'autre côté la Vertu, sous l'emblème plus modeste d'une jeune fille, semblerait l'attendre ; les attributs des vices et des passions terrassées occuperaient la partie rampante du fronton » (*Rapport au direct. du Département*, Paris, 1791, Bibl. Nat., Lb[40] 165).

3. *Notes de M. Soufflot, inspecteur de... la nouvelle église Sainte-Geneviève, sur le rapport... de M. Q. de Quincy*, s. d., Paris, Jansen. Il se dit « neveu à la mode de Bretagne » du grand Soufflot, avec lequel M. Wallon l'a confondu dans son étude sur Quatremère.

4. *Lettre au président du directoire du département*, 26 juillet 1792 (F[13] 325[a]/112). — Cf. la Défense de Quatremère (F[13] 333[a], liasse 1).

reur syndic trois plans. Une enceinte circulaire le circonscrira, comme autrefois le temenos ou le templum, plantée d'un Elysée ou bois sacré ; pour entourer l'enceinte elle-même d'une place demi circulaire, en forme d'exèdre, selon le dessin déjà amorcé par la Faculté de droit, il s'adresse à la régie des biens nationaux et fait réserver le terrain ; enfin, pour ménager au temple son avenue, il arrête avec la régie l'alignement et les expropriations de la voie triomphale qui y montera [1]. Nous lui devons donc, sinon la conception [2] et l'exécution définitive, du moins la mise au point du plan d'un des plus beaux ensembles de Paris. Quant à l'organisme de l'édifice, il regrette finement qu'il « participe au système des gothiques » : Soufflot, en commettant l'hérésie de voûter sur des colonnes isolées, au lieu que les anciens plafonnent toujours sur elles, a été dans la nécessité de multiplier en les divisant poussées et résistances : de là trop de variété, de voussures, de lunettes et d'évidements, « mélangés au système régulier de l'architecture grecque [3] ». Quatremère peut du moins supprimer les quarante-neuf croisées qui versent dans l'édifice des flots de lumière, où se noient les reliefs sculptés et où s'évanouissent les pensées graves de l'immortalité. Les temples antiques étaient moins éclairés, et par en haut : il ne laissera donc pénétrer la lumière que par les cintres supérieurs, dépolis, par les fenêtres de la coupole, et par l'unique porte centrale après suppression des deux autres [4].

1. Cf. le 1er rapport, de juillet 1791 ; l'analyse dans la *Chronique de Paris*, 5 août, p. 876 ; les lettres de Quatremère à Le Camus et au procureur syndic, en 1793 (AN, F13 333a, 4e liasse, nos 159, 302, etc...). L'Élysée, tel qu'on le prévoyait, apparaît dans l'estampe de l'Élu ; et Lakanal, dans son rapport du 29 fructidor à la Convention sur la sépulture de J.-J. Rousseau, demande, après Quatremère, un Élysée grave et silencieux de peupliers. Le jardin de l'ancienne abbaye Sainte-Geneviève, comme l'indiquait Quatremère, facilitait le projet, que la sensibilité élégiaque du public accueillit avec joie (*Rapport* de Lebreton en 1808, p. 176) : cf. les est. de Lagrenée, gravée par Miger, sur les funérailles de Voltaire, et de Millin (*Antiquit. Nationales*, t. V, pl. IX).

2. Elle appartient à Soufflot (cf. Quatremère, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, 1830, t. II, p. 344).

3. *Rapport de l'an II.*

4. Ant. Rondelet, fils de J. Baptiste, proteste contre cette tentative pour ap

La peinture n'aura pour elle que la coupole. Quatremère, qui n'a point encore une notion très précise de la polychromie monumentale, et qui recherche la belle simplicité de la pierre grise, réserve à la sculpture toute la décoration. Elle est l'art antique par excellence, du moins le meilleur de ce qui en reste, et domine dans les préoccupations de la Commune des arts, de tous les artistes, qui aspirent aux qualités sculpturales. Comme « c'était à la sculpture surtout à marquer la vocation nouvelle » du Panthéon, il a cru « qu'il fallait n'en pas être avare[1] ». Peu de statuaire, de ronde bosse : elle sera réduite aux statues du péristyle. Hanté des exemples de l'antiquité et soucieux de réagir contre les errements du XVIIIe siècle, il veut réunir étroitement la sculpture à l'architecture « dans leurs rapports de majesté monumentale ». Elles avaient été dissociées, selon lui, depuis la Porte Saint-Denis, pour le plus grand préjudice de toutes les formes de la sculpture[2]. A leur intimité s'attache une vertu puissante de renouveau, dont il s'attribue d'avance la gloire. Le Panthéon va donc se couvrir de bas-reliefs, depuis les vingt pendentifs des coupoles jusqu'aux cinq bas-reliefs du pronaos et au tympan du fronton : c'est au fronton surtout « que les Grecs et les Romains prodiguaient la sculpture », témoins le Parthénon d'Athènes et le Panthéon d'Agrippa ; « là est son éloquence », surtout si on rend au bas-relief la saillie qu'avaient trop ménagée l'économie de la pierre par Soufflot et le ciseau avare de Coustou. D'une manière générale Quatremère veut le bas-relief en renfoncement, pour ne pas rompre le rythme de la paroi ; tels seront ceux de Chaudet et de Lesueur au pronaos, tandis que les cinq précédents paraissaient entraîner celui-ci de leur poids[3].

C'est donc la sculpture qui sera chargée de proclamer la

pliquer à Sainte-Geneviève l'ordonnance du Panthéon de Rome (*Notice historique sur l'Église sainte-Geneviève*, Paris, juillet 1852).

1. *Rapport de l'an II*, 1re partie.

2. Cf. aussi ce qu'en dit Lebreton, *Rapport à l'Empereur*, p. 130.

3. *Rapport de l'an II* (le manuscrit des Archives Nationales ne porte pas de pagination).

pensée du monument et de donner corps, avec une ampleur magnifique, à l'esthétique nouvelle. Elle sera d'abord républicaine et laïque ; l'art, qui fait partie de l'Instruction publique pour laquelle Quatremère est commissaire, doit être un idéogramme. Sont donc condamnés la *vie de sainte Geneviève,* les *Prophètes* et *Pères de l'Église,* sculptés par Julien, Bovet, Dupré et Dejoux : au bas-relief de Houdon, *saint Pierre recevant les clefs,* succède celui de Lesueur, les *Bienfaits de l'Instruction publique* ; au fronton de Coustou, le *Triomphe de la Foi,* succède celui de Moitte, la *Patrie couronnant les Vertus* civiques et guerrières ; à la Gloire céleste qui rayonnait au fond de l'hémicycle succèdera l'effigie colossale de la République ou de la Patrie [1].

C'est dire que le principe de cette plastique est l'allégorie. Elle seule a un langage abstrait et général, où les générations pourront entendre les vérités immortelles ; ni sujets antiques, puisqu'il s'agit de glorifier au Panthéon l'événement capital de notre histoire et nos grands hommes, ni sujets de cette histoire même avec ressemblance physionomique, couleur locale et costume, puisqu'il s'agit de planer de toute la hauteur des principes au-dessus des contingences de l'espace et du temps. Après Winckelmann, après Sulzer, Quatremère exposera le dogme de l'allégorie dans l'Imitation (1823) et dans l'Idéal (1837), mais il l'esquisse dès 1791 dans son dernier rapport au Directoire [2], et surtout il en tente sur le monument lui-même la plus vaste application qui en ait été faite, en l'accommodant au catéchisme révolutionnaire. Ici l'art de la Révolution a pris conscience, en trois ans de travail, d'une de ses plus profondes tendances ; pendant que Quatremère et ses équipes allégorisent au Panthéon, la Société républicaine des Arts, qui a les yeux fixés sur les travaux, se prononce

1. Pour les suppressions et adjonctions, cf. les 4 rapports de Quatremère au directoire, surtout le dernier, de l'an II ; le rapport de Lebreton à l'Empereur sur le progrès des arts depuis 1789, p. 131-143, et la correspondance manuscrite de Quatremère aux Archives Nationales. — On se propose de réaliser de nos jours l'idée du groupe de la Patrie.

2. 2e partie, à la fin.

sur « l'Utilité de l'Allégorie pour l'instruction du peuple », et invite celui-ci à se prononcer à son tour sur la question par la voie des journaux[1]. De là la froideur et la sécheresse du ciseau dans les bas-reliefs de Chaudet et de Lesueur, qui nous restent, et dans celui de Moitte, dont nous avons les dessins. Ni la vie tumultueuse des événements, ni la ferveur patriotique des hommes n'y sont passées ; cela reste de l'art pédagogique, et aussi de l'art de pédagogue, où se reconnaît la marque personnelle de Quatremère : « l'édifice entier sera le catéchisme figuré des devoirs de l'homme en société. La coupole qui le couronne sera comme la péroraison de tout ce discours allégorique[2] ».

Cet art se donne aussi comme une réaction contre l'art du XVIIIe siècle. Soufflot, superficiel comme son temps, avait donné au Panthéon « un air d'hilarité par suite de la trop grande division des voûtes et de toutes les parties » : ramenons tout cela à l'unité, et, pour que le Panthéon soit grave, concentrons la pensée[3]. Quatremère commence par faire éclaircir l'enroulement de la frise à rinceaux qui court autour de l'édifice[4]. Quel dommage que les colonnes de la première nef aient déjà été cannelées, et qu'il faille maintenant tout canneler, pour l'harmonie ! Quatremère s'y résigne, par nécessité. D'ailleurs Soufflot, séduit par la richesse fallacieuse du corinthien semi-oriental de Baalbeck et de Palmyre, dont la vogue a été lancée en 1757 par Dawkins et Wood[5], a « brodé son monument », surtout les voûtes, d'un luxe de « pauvretés..., mesquineries de détail, bagatelles, fleurs, bouquets, épis de blés, têtes de chérubins..., et autres puérilités inutiles ». Quatremère, d'accord avec Rondelet, stimule

1. *Procès-verbaux de la Commune des arts*, p. 331, 337 (en 1793).

2. 1er Rapport, de 1791. — Il ne devait y avoir que deux exceptions : la frise des funérailles des grands hommes au stylobate du Dôme, et le bas-relief de Lorta : les femmes françaises apportant leurs bijoux à la barre de l'Assemblée. Quatremère avait assisté à leur démarche ; Mme Moitte les conduisait, et Moitte grava la scène dans le style du bas-relief (*Album Dayot*, p. 151).

3. *Rapport de l'an II*, 2e partie.

4. Reproduite comme modèle dans l'*Art de bâtir* de Rondelet, t. V, pl. 186.

5. *The Ruins of Baalbek*, Londres, 1757, f°.

l'équipe de Delanoye et de Liger pour qu'ils substituent à ce fatras « des rosaces et des losanges[1] ». Mais le pire défaut était le pittoresque de la sculpture : dans les gloires célestes de l'hémicycle et du fronton G. Coustou avait figé dans la pierre l'impalpable et le vaporeux, sculpté la lumière et l'ombre, modelé des rayons, des nuages, le tout parsemé d'anges joufflus en qui revivait l'art de Bernini ; la saillie était légère, comme faite de stuc, les plans multipliés, surtout dans les nuées, et le dessin très rond : autant d'affinités avec la peinture[2]. Mais le ciseau de Moitte va rétablir dans le nouveau fronton les qualités techniques propres à l'art de tailler la pierre, et dont la sculpture antique a fermement arrêté les modèles. Quatremère n'aperçoit pas qu'à force de vouloir la ligne sculpturale Moitte la tend sèchement.

Cet art prétend être néo-antique. Bas-relief ou statues ne montrent donc que la draperie classique ou le nu ; le style aspire à la noblesse et au calme, condition expresse de la beauté selon Winckelmann[3]. Comme le Jupiter de Phidias à Olympie ou sa Minerve au Parthénon, le simulacre de la Patrie, s'appuyant sur la Liberté et l'Égalité, se dressera dans l'hémicycle sur un soubassement sculpté de bas-reliefs : c'est Quatremère qui dessine le modèle au lavis[4], avec des réminiscences de Canova et des colosses chryséléphantins dont il a entrepris l'étude ; car, sans plus penser à l'économie des deniers publics, que l'Assemblée lui rappelle, ni à l'uniformité grise qui lui a semblé jusqu'ici la parure la plus décente d'un monument public, surtout d'un Panthéon, il rêve pour ce groupe de « la richesse de la matière », c'est-à-dire de la polychromie des matériaux. Nous aurions donc pu avoir, dès 1791 ou 1792, au fond du Panthéon, la première sculpture polychrome des temps modernes.

1. Correspondance AN, F[13] 333[a], liasses 1, 8 et 16.
2. *Rapport de l'an II*, 1re partie ; et *Rapport de Lebreton*, p. 132.
3. *Histoire de l'Art*, traduction Jansen, l. IV, chap. III, par. 3 et 4.
4. Aux Est. : style sec et dur de l'école de Moitte (cf. ce qu'en dit Renouvier, l'*Art pendant la Révolution*, t. I, p. 48). On voit le groupe installé, dans la coupe du Panthéon gravée par Durand (*Recueil et parallèle des édifices anciens et modernes*, pl. 10), ainsi que la Renommée de Dejoux sur la lanterne.

Cette effigie sera colossale ; colossale aussi la Renommée de Dejoux[1], qui surmontera le faîte du Panthéon, colossales les trente-deux statues du couronnement, et la Liberté de Lorta, la Loi de Roland..., entre les colonnes du péristyle. Six, neuf, onze et douze pieds sont des mesures coutumières, dans les conceptions de Quatremère. Roland et Chaudet protestent contre le surcroît de travail, et Rondelet à cause du poids[2] ; mais, dans la correspondance et dans les rapports de l'administrateur, *colosse* et *colossal* reviennent sans cesse, non seulement en vertu d'une nécessité d'adaptation proportionnelle à l'édifice, mais comme l'expression d'une exigence des yeux et de l'esprit. Il revient d'Agrigente, où les dimensions du temple « des Géants » l'ont frappé, et commence à préparer un travail sur les colosses chryséléphantins. Il se figure que la plus haute stature pour les héros « est une tradition des artistes de l'antiquité » ; théoriquement, il y a « corrélation entre les dimensions et les formes, et les impressions que notre esprit en reçoit[3] ». L'art dont il tente ici l'application, après en avoir donné la formule dans son *Dictionnaire d'Architecture,* est pour réagir encore contre l'art du XVIIIe, qui fut joli, c'est-à-dire mesquin[4]. Il a donc encouragé dès 1791 la Révolution et l'Empire dans ce goût, qui va devenir universel[5], pour le colossal, « moyen de style idéal », d'ailleurs conforme à la majesté des idées et des événements. Dans les souterrains du Panthéon gisent encore quelques débris, fragments de pieds ou de jambes en plâtre, des

1. Cf. la gravure dans les *Annales du Musée* (Salon 1808, t. II, pl. 35) de Landon. Elle devait être fondue avec le bronze des canons conquis. La fonte manqua, et d'ailleurs on redoutait le poids ; mais le projet de Quatremère fut repris par la monarchie de juillet qui confia à Cortot une « Immortalité » de 16 pieds, dont le petit modèle en bronze est au Louvre.

2. Lettres au procureur-syndic, Arch. Nat., F13 325a.

3. *Dictionn. d'Archit.*, t. II, p. 1, et *Journal des Savants,* 1821, p. 335.

4. *Considérations* sur les arts du dessin, p. 86.

5. J. Lebreton, secrét. perpét. de la classe des Beaux-Arts, insiste avec complaisance sur ce caractère esthétique de la décoration du Panthéon (*Rapport à l'Empereur,* p. 141, 151).

figures ou groupes colossaux commandés par Quatremère[1].

De ces travaux où s'exprimaient ses conceptions une grande partie est restée en projets, le reste a été détruit à la Restauration. Mais les deux bas-reliefs de Chaudet et de Lesueur[2] sont encore au mur du « pronaos » ; à l'intérieur, sa pensée est toujours visible dans les quatre animaux ailés aux pendentifs de la première coupole ovale, dans la gravité des parois dont il a aveuglé les fenêtres, dans la suppression de la tribune, dans la répartition de la lumière, qui ne vient plus que d'en haut, dans le dépolissage des vitrages, dans l'allègement de la frise à rinceaux qui est au-dessus de la porte d'entrée, dans l'achèvement (d'ailleurs regretté) des cannelures ; à l'extérieur enfin, dans le dégagement de la place et dans le tracé de l'exèdre[3].

Mais ne nous serait-il rien parvenu, que l'influence de cet art du Panthéon ne s'en serait pas moins exercée. L'ensemble des sculptures exécutées, sauf le fronton qui n'a d'ailleurs été couvert d'une toile qu'en 1806, est resté en vue de 1791 à la Restauration. Durant longtemps c'est un concert d'éloges, que Quatremère inaugure lui-même par ses rapports de 1792 et 1793, envoyés à Jallier de Savault et à Poyet architectes, à Sieyès, à Chaumette[4], etc... ; la *Chronique de Paris* recommande le premier[5]; Espercieux, président de la Société républicaine des Arts qui comprend presque tous les artistes de Paris, y lit le second en 1794; le *Moniteur*, Rondelet, Lebreton, Legrand et Landon, Fontaine[6], Détour-

1. Cf. le rapport de Maurice Dusseigneur à la Société des Amis des Monuments (dans l'*Artiste*, juillet 1884).

2. L'*Instruction publique* et le *Dévouement patriotique*.

3. Il y a une vue de l'édifice, tel que Quatremère l'avait transformé, dans la *Description de Paris*, t. I, p. 109 ; dans l'estampe de Girardet : l'*Apothéose de J.-J. Rousseau*, 1794 (Carnavalet, salle XI) et dans le Recueil de Durand déjà cité.

4. Cf. *Biographie*, p. 5 et 6 ; les pièces sont aux Archives Nationales, F[13] 333a.

5. « L'excellent rapport » de « l'élève de Vitruve et de Winckelmann, rival et ami des artistes » (5 août 1791).

6. *Monuments de Paris* envoyés à l'empereur de Russie (1809-1815), p. 48 (BN, Est., Ve 61a). C'est même à Quatremère, non à Rondelet, qu'il attribue le mérite d'avoir rendu la solidité au Panthéon.

nelle[1]..., ajoutent par leurs éloges au prestige de l'œuvre et de l'administrateur.

La sculpture du Panthéon fut « un grand moyen d'émulation et d'étude..., un cours pratique, auquel on doit des progrès réels ; pendant les trois dernières années de ces travaux seize statuaires et environ cent sculpteurs y ont été constamment occupés[2] ». C'est dans cet immense atelier que se consomme la rupture entre l'art du passé et le nouveau. Aussi Legrand estime-t-il que ce « concours, où la plupart de nos statuaires furent appelés..., doit faire époque dans l'histoire de la sculpture en France[3] ». En 1791, en effet, le moment est propice à l'administrateur pour le choix de ses auxiliaires : des représentants de la vieille école, Pigalle est mort en 1785, Falconet meurt précisément en 1791, J. Caffieri va mourir en 1792, Clodion se prépare à partir pour Nancy. Il n'admet pas Deseine qui vient d'entrer en mars 1791 à l'Académie, qu'il combat, et qui a pour elle le zèle d'un néophyte ; il ne prend pas Pajou, et ne reprend pas Houdon, dont il dut être heureux, au point de vue du goût, de faire disparaître les bas-reliefs religieux. Fontaine, qui a connu de près ses intentions, nous les livre : c'est de faire appel « aux artistes les plus habiles, ... aux jeunes sculpteurs qui, ayant achevé leurs études en Italie, revenaient en France, et y apportaient, avec le désir ardent de se distinguer, les principes d'un goût puisé dans l'admiration des ouvrages anciens[4] ». Ce sont « les grands principes de l'antique » que Legrand voit ici « modelés ».

Il est vrai que Roland a quarante-cinq ans et Dejoux soixante, mais ils ont rapporté d'Italie les bonnes doctrines : Quatremère lui-même s'en porte garant. Dejoux a été son camarade d'atelier chez Coustou ; Cartellier (34 ans), Chaudet (28 ans) mûrissent leur talent sous sa direction ; celui-ci, dans son bas-relief de début, *Joseph vendu par ses frères*

1. *Journal de la Société républicaine*, p. 240, sq.
2. Lebreton, *op. cit.*, p. 130.
3. *Description de Paris*, 1re partie, p. 49.
4. *Op. cit.*, p. 48.

(1784), avait multiplié les plans et sculpté les lointains : « j'aurais sculpté la pluie », disait-il plus tard ; mais, revenu de Rome en 1788, il fait ici son suprême reniement, et entre si bien dans les vues de Quatremère, que son bas-relief du péristyle, *l'Émulation de la Gloire,* scandalisa la routine. Moitte, élève de Pigalle et de Lemoyne, achève ici son abjuration, et c'est Quatremère qui révèle au grand public ce graveur fin, précis et un peu sec, jusque-là confiné dans des dessins d'orfèvrerie [1]. Aussi les chérit-il comme des collaborateurs ou même des disciples, il les suit dans leur carrière, les patronne [2], prononce sous la Restauration leur éloge officiel [3]. Dès 1792 il pouvait écrire : « Je n'ai pas trouvé un artiste qui ne soit d'accord avec moi [4] » ; eux-mêmes reconnaissent leur dette : Moitte exprime à l'Institut, en 1804, sa reconnaissance à « l'administrateur éclairé qui les dirigea ».

L'influence de l'art du Panthéon, c'est surtout le développement de la sculpture monumentale, du bas-relief de destination certaine. Quatremère le premier, et Lebreton, Fontaine..., font partir de cet atelier sa renaissance et son expansion considérable sous l'Empire. « Depuis le Panthéon, dit Quatremère, on s'y est mis : que d'œuvres s'exécutent en ce genre ! [5] » Le rapport sur le grand prix décennal [6] confirme son témoignage ; les bas-reliefs de Moitte pour les fêtes révolutionnaires, à la colonne de Boulogne, au Sénat, au mausolée de Desaix ; ceux de Moitte encore, de Cartellier, Chaudet, Roland, Lemot, Ramey et Lesueur au Louvre, et bien d'autres, proclament que la haute dignité de la sculpture, à

1. Cf., sur Moitte, l'éloge de J. Lebreton en 1812 (*Mém. de l'Institut,* 4e classe, t. XX), le discours de Quatremère à ses funérailles en 1810, et Ém. David, *Sur les progrès de la sculpture française depuis le règne de Louis XVI.* J.-B. Giraud, un des amis de Quatremère, fut élève de Moitte.

2. Au jury national des arts de 1795. Il obtient pour Fortin et Lecomte en 1801 des bustes pour les Tuileries.

3. De Dejoux (1818), Roland (1819), Cartellier (1832)...

4. Lettre à Rœderer, AN, F13 333a.

5. Discours aux funérailles de Moitte (*Mém. Institut,* 1808-1810).

6. *Discussions de la classe des Beaux-Arts sur le grand prix Décennal,* Paris, 1810.

leurs yeux, est d'être associée au monument, dont elle reçoit rythme, calme et majesté. Le *Moniteur*[1] remarque en 1809 « le nombre considérable de bas-reliefs qui couvrent les monuments » qu'on élève, et qui font que « la sculpture française, comme le dira Quatremère, peut se vanter d'être sans rivale en ce genre[2] ».

C'est surtout au Panthéon que le bas-relief se fait plus saillant qu'autrefois afin de ne pas se confondre avec les dégradations du tableau, et qu'il rompt avec la manie du pittoresque. C'est contre ce vice que Quatremère commence ici la lutte de toute sa vie, contre la confusion des deux techniques, contre les plans nombreux, contre l'air, le rayon et le nuage figés dans la pierre. L'architecte Fontaine, praticien de la ligne ferme, salue au Panthéon, avec la direction de son ami, « le rétablissement du bon goût dans l'architecture et dans la sculpture », qui ne vont plus chercher à « représenter des effets et des couleurs, les contours tortillés et chinois[3] ».

Dans l'art même du bas-relief, c'est le fronton qui a reçu au Panthéon le plus d'éclat. Ceux du XVIIIe siècle[4] étaient tous de proportions beaucoup moindres, et dans celui de G. Coustou[5] le sujet, presque négatif, n'occupait qu'une place réduite : une croix, des rayons, des nuées, quelques têtes d'anges émergeant à peine, ne sont pas des « figures » selon l'art néo-antique. C'est le tympan de Moitte qui, de 1791 à 1806, où il est voilé, sert de modèle[6], et même jusqu'à la révélation des frontons du Parthénon entre 1816 et

1. 24 juin 1809.
2. *Description de Paris*, édit. 1818, t. I, p. 270.
3. *Op. cit.*, p. 49.
4. Ceux de N. Coustou à l'aile Est de la cour du Louvre et de G. Coustou aux deux hôtels de la place Louis XV, ceux de l'église des Filles de Saint-Chaumont, de Saint-Philippe du Roule...
5. Voir le précieux dessin encastré en médaillon dans le cadre du portrait de Soufflot (Louvre, salle XV) ; au musée Carnavalet le dessin de G. de Saint-Aubin, l'aquarelle de Meunier, l'estampe de Demachy, le dessin de Lagrenée fils gravé par Miger...
6. Le dessin original a été brûlé en 1871 avec une partie de la collection

1818, à laquelle Quatremère a contribué. Détournelle le décrit dans son *Journal*; le 3 frimaire an II Grégoire demande au Comité d'instruction publique de la Convention qu'on nomme des commissaires pour le visiter officiellement; Romme fait étendre l'invitation à tous les patriotes et amateurs d'art. Sur l'invitation de Moitte, le 21 frimaire an II le Comité décide d'aller lui-même le visiter[1]. Le curé philanthrope Chaisneau en commente la signification et en évoque les formes[2]. Il fait désormais partie des curiosités de Paris. Même après qu'il est voilé, Lebreton se charge de rappeler à l'Empereur, en 1808, que derrière la toile grise se cache « le plus beau fronton moderne », et du reste « le seul de son espèce ». Quatremère lui-même, aux funérailles de Moitte (1810), compense par un bel éloge[3], où il se sent intéressé, le tort fait à l'œuvre de son collaborateur par la réaffectation de l'édifice au culte.

En vertu de cet exemple le fronton de l'Empire aura peu de plans, peu de personnages, et sera de rythme assez calme[4]. Le motif du milieu, sculpté à même le massif, car on ignore encore qu'aux frontons du Parthénon de véritables statues étaient posées sur le large entablement dorique, sera un groupe trinaire, de costume héroïque, allégorique, le personnage abstrait du milieu distribuant des couronnes. Ce dernier est un lieu commun que Quatremère et Moitte, qui l'ont pris à l'antiquité[5], remettent en vogue : on le retrouve dans le fronton dessiné par Molinos et Legrand (1791) pour la Madeleine aménagée en Palais législatif, dans le bas-relief

Gatteaux. Cf. au musée Carnavalet le dessin d'Abr. Girardet, l'apothéose de J.-J. Rousseau ; la *Description de Paris*, le *Recueil* de Durand, etc..., et ci-dessous.

1. *Procès-verbaux du comité d'Instruction publique de la Législative.*

2. *Le Panthéon français...*, Dijon, 1792 (Bibl. Nat., Lb^{39} 5958).

3. D'un commun accord la classe le pria de se charger de ce devoir, bien que Quatremère ne fût pas de ses membres.

4. « Il n'est pas dans la nature de la sculpture de représenter des actions composées et multiples » (*Arch. Littéraires*, p. 279).

5. N'y aurait-il pas dans le fronton de Moitte des réminiscences des dessins de Carrey que Quatremère et lui connaissaient ? (publiés en 1788 dans l'atlas du *Voyage d'Anacharsis* par Barbié du Bocage).

de Cartellier au porche est du Louvre (1810), dans celui de Ramey père à l'aile sud de la cour, dans le projet de Peyre-neveu (1804) pour le fronton du temple de la Gloire[1], dans le dessin du fronton du Palais Législatif ou Palais Bourbon (côté cour) gravé par Landon sous les auspices de Quatremère pour la monographie qu'écrit celui-ci (1808), et dans le bas-relief de Chinard destiné à l'arc de triomphe de Bordeaux (Sal. 1808) : ici surtout la réminiscence est évidente[2].

Brisé en 1823, le fronton de Quatremère et de Moitte ne perd pas sa vertu d'enseignement ; le modèle original était déposé depuis longtemps à l'école des Beaux-Arts, les débris sont conservés sous la garde de Gaulle au dépôt des marbres, rue de l'Université, et les moulages à l'île des Cygnes. C'est d'après ces moulages que L.-P. Baltard, qui l'a dessiné une première fois au crayon noir[3], puis l'a gravé dans une vue d'ensemble du Panthéon[4], fait une grande lithographie en trois pièces[5] destinée à entrer dans son *Essai méthodique sur la décoration des édifices* (1817), resté inachevé, et dans ses cours de l'École. Gaulle, élève de Moitte, ne se borne pas à prôner le fronton à ses élèves, dont est Rude : il rêve de le rétablir. Alléguant la Révolution de 1830, il propose à Casimir Périer de réunir et de replacer les fragments tels quels, et joint à sa lettre trois croquis. La proposition est acceptée, et, sur la recommandation de Gaulle, c'est David d'Angers[6] qui est désigné pour surveiller le replacement et assurer l'homogénéité des parties par quelques restaurations ; ce n'est que plus tard que l'ambition de David se hausse à exécuter un bas-relief nouveau. Voilà pourquoi le motif cen-

1. AN, Est., Topographie, Seine, Va 284, et un autre de même destination et anonyme.

2. Landon, *Annales du Musée*, Sal. 1808, t. II, pl. 34. — Dans le tableautin de Prudhon (Louvre, salle III, 757), le mariage de Napoléon et de Marie-Louise, composé en bas-relief, le centre paraît être une autre réminiscence.

3. *Inventaire des dessins du Louvre...* de J. Guiffrey et P. Marcel, I, n° 190, désigné par erreur comme projet de fronton.

4. *Athenæum*, 1807.

5. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1880.

6. *Arch. de l'Art français*, 3e série, 1900, p. 143-146.

tral de son fronton à lui (1834-1837) n'est qu'une variante du motif conçu par Quatremère et exécuté par Moitte, une distribution de couronnes, pure allégorie [1], de costume idéal, égarée parmi des civils et des militaires de costume et de physionomie modernes [2]. Il est piquant de constater qu'une des conceptions plastiques de l'administrateur du Panthéon français, perpétuée par David d'Angers, est encore sous nos yeux.

A tout prendre, son administration, tout en ouvrant officiellement l'ère nouvelle de la sculpture, sauvait un des beaux monuments de Paris. « Il ne l'abandonne pas, dit Lebreton, à l'enthousiasme du moment », il ne l'expose pas au double péril de le détruire lui-même en cherchant à le transformer dans ses œuvres vives, ni de le voir détruire plus tard en le couvrant de sculptures que la réaction n'eût pu arracher qu'à condition de le mutiler. Aussi les historiens ou chroniqueurs de Paris, L. Prudhomme [3], Mayer [4], Dulaure [5], Legrand et Landon, Fontaine, Pigeory [6], ont-ils fait place dans l'histoire du monument à celui qui trouva moyen de lui faire franchir sans trop de dommages la redoutable crise.

V. — Quatremère, qui inspire l'art du Panthéon, ne pouvait manquer de s'intéresser aux grandes cérémonies civiques, dont le culte des grands hommes est l'objet et le Panthéon le temple approprié. L'art le plus vivant de la Révolution est dans ses fêtes. Il a fort bien compris que, puisque le grand art est de destination publique, il devait

1. *Le Magasin pittoresque* (1837, p. 250) félicite David « d'avoir osé restaurer l'allégorie ».

2. Curieuse coïncidence : c'est l'année même où ce fronton de style mixte est découvert que paraît l'*Idéal* (1837), où Quatremère condamne durement et le costume moderne, et le mélange du style « positif » et du style idéal.

3 *Le Miroir historique de l'ancien et du nouveau Paris*, 3e édit., t. III, 1807, p. 135 sq.

4. *Fragments sur Paris*, 1798, p. 158.

5. *Histoire de Paris*, 6e édit., 1837, t. VI, p. 89 sq.

6. *Les Monuments de Paris*, 1849, p. 267.

sortir de l'édifice, qui n'est après tout qu'un sanctuaire[1], pour aller dans Paris, vers la nation, faire passer sous ses yeux les symboles de l'idée républicaine. Remarquons qu'entre l'art du Panthéon et celui des cortèges il établit lui-même une étroite connexion : pour le stylobate du dôme il a prévu et commandé une frise de cérémonies funèbres, qui devaient être « les Panathénées françaises ». Il demande à Roland, pour le péristyle, l'exécution en marbre de la statue de la Loi, dont le modèle en plâtre et toile a servi dans plusieurs « pompes[2] » ; sous le péristyle ou dans les cryptes il recueille les chars ou les cénotaphes qui ont porté et qui gardent, sous une forme artistique, les cendres des grands hommes ; en 1793, il demande et obtient que le Directoire du département engagera l'Assemblée à mettre l'inauguration du Panthéon au nombre des fêtes et cérémonies dont le Comité d'Instruction publique va présenter le plan pour l'anniversaire du 10 août, et lui-même hâte la décoration et la toilette définitive du monument[3]. En l'an II, s'il se préoccupe avec le Comité de ménager tout autour une vaste place, c'est pour fournir aux théories un lieu d'évolution[4]. L'idée même de la transformation de Sainte-Geneviève fut provoquée, non chez Pastoret, mais chez lui[5], en avril 1791, par

1. Il n'était ouvert, en dehors des cérémonies publiques, qu'aux personnes autorisées par le Directoire du département ou par l'administrateur, et celui-ci y fit mettre un « custode » (cf. Tuetey, *Répertoire des sources manuscrites...*, t. VI, passim).

2. Roland le remercie de cette idée « très belle et très noble », et se met à transformer son « mannequin » en un modèle en plâtre, qui resta longtemps sous le péristyle (Lettre de Roland, 22 avril 1793, Arch. Nat., F[13] 325[a]). Quatremère dit que Roland « avait le goût du grand et avait pensé grandement sa figure » (*Notice historique* sur Roland, 1819); il y eut aussi de lui un bas-relief de la Patrie montrant la Justice, qui faisait pendant à celui de Lesueur, qui nous reste.

3. Lettre au département de Paris, 11 juillet (Arch. Nation., F[13] 333[a], 1re liasse).

4. C'était aussi le désir du comité d'Instruction publique (Arch. Nat., F[13] 325[a], 1re liasse).

5. C'est lui qui « proposa de métamorphoser en Panthéon l'église Sainte-Geneviève » (Deseine, *Notice historique sur les anciennes Académies*, 1814, p. 178). Le rôle de Pastoret, qui était procureur-syndic, fut donc de rendre officielle la proposition.

l'imminence de la glorification publique de Mirabeau ; et sa lettre à l'Assemblée, du 13 avril[1], comme son rapport et projet de décret au Directoire du département, en juillet, prévoient dans le Panthéon nouveau, moins un campo santo de la mort, qu'un temple de l'Immortalité, où des fêtes de la gloire propageront l'émulation du patriotisme. Fêtes publiques ou sculpture monumentale, son esthétique reste donc la même, mais ici elle déborde l'œuvre d'art immobile pour se développer en mouvements. Son rôle eût été plus considérable si son mandat politique n'eût cessé avec la Législative[2] ; ici du reste, comme en bien des cas, l'inspirateur disparaît souvent derrière l'artiste qui exécute.

Membre de la Commune, il est nommé le 23 septembre 1789[3], sans doute comme architecte et avec les architectes Cellerier et Jallier de Savault, commissaire pour préparer et régler la cérémonie de la bénédiction des drapeaux à Notre-Dame (27 septembre). Certes, ce n'est pas dans les « décharges continuelles de boîtes et de fusils », exécutées dans la cathédrale par la garde nationale pour ajouter « à la pompe et à la majesté », qu'il faut chercher une idée artistique, ni dans l'énorme cortège, encore militaire et religieux, qui se déroule de l'Hôtel de Ville à Notre-Dame[4] ; mais les trois commissaires font dresser de chaque côté de la nef des gradins superposés, dont leur compétence d'architectes aurait à elle seule laissé deviner le caractère amphithéâtral. Le dessin de Prieur gravé par Berthault[5] précise leurs intentions ; ils n'ont voilé d'un décor pseudo-classique ni le jubé ni les piliers gothiques ; mais le premier, qui remplaçait le vieux jubé de la fin du XIIIe siècle abattu en 1699, était lui-même dans le goût voulu avec ses pieds droits ornés

1. *Moniteur* du même jour.

2. Ses fonctions au Panthéon durent jusqu'en germinal an II, mais en septembre 1793 il était décrété d'arrestation.

3. *Procès-verbaux* de l'Assemblée des représentants de la Commune, t. II, p. 42.

4. *Id.*, p. 89.

5. *Tableaux historiques de la Révolution française*, Paris, Auber, an X-XIII, 27e tableau.

de pilastres cannelés et de chapiteaux corinthiens ; quant aux piliers, la modicité des moyens ne permettait pas de les habiller du decorum que Percier et Fontaine leur donneront pour le Sacre en 1804[1].

Après les funérailles de Mirabeau, Soufflot fait le plan du cénotaphe destiné à la crypte ; mais Quatremère administrateur l'examine, l'accepte, et donne à Rondelet l'ordre d'exécution [2]. Lors du transfert des cendres de Voltaire, il juge incomplet le mausolée en forme de temple antique qui lui est consacré, et charge Cellerier de le terminer : « sa destination présente, lui écrit-il, exige un couronnement » que « le goût et la justice » lui prescrivent de confier à ses mains [3]. A lui reviennent donc le choix de l'artiste et l'initiative de ce surcroît de décoration, où Cellerier fait entrer la boule azurée du monde, sur laquelle s'appuie la lyre et la couronne de laurier [4]. Soyons sûrs que Cellerier n'a rien conçu ni arrêté sans l'approbation ni peut-être le conseil de l'administrateur, confrère et ami. C'est lui, du reste, qui avait fait descendre le cénotaphe dans le souterrain, « asile des restes des grands hommes » ; on sait que grâce à lui, la raison exigeant qu'on ne transforme pas les « temples en catacombes », souillure dont furent exempts les temples grecs et romains [5], la crypte est seule réservée aux mausolées, la nef aux images de la gloire. Il ne reprendra la tradition du moyen âge, en 1801, 1806, 1815, que par réaction catholique et hostilité contre le Musée des monuments français.

C'est un sentiment de vénération pour Soufflot qui lui fit prendre en 1794 une courageuse initiative. Des commissaires de la section du Panthéon, chargés d'extraire les plombs des sépultures, tentent, vers le début de nivôse, de s'emparer du cercueil de plomb du grand architecte, placé (1780) dans le

1. *Sacre et couronnement de Napoléon Empereur des Français*, par Fontaine, Percier et Isabey, 1807. — Voir aussi le tableau du couronnement, de David, au Louvre.

2. Lettre du 11 octobre 1791 (Arch. Nat., F[13] 333[a]).

3. Lettre du 11 octobre (*id.*).

4. Dans la crypte du Panthéon en face du cénotaphe de Soufflot.

5. Lettre citée, dans le *Moniteur* du 13 avril 1791.

cloître de l'ancienne abbaye Sainte-Geneviève. Indigné, il écrit au directoire [1] pour prévenir cette honte, exprime le souhait que la Convention lui accorde une sépulture « dans l'édifice dont il fut le créateur », et sollicite l'autorisation, qui lui est donnée, de faire déposer ses restes dans une des chapelles fermées de la vieille église Sainte-Geneviève, où ils seraient en sureté. Il a donc sauvé « les reliques » d'un des grands artistes du XVIIIe siècle, disciples de l'antique, et réclamé le premier leur transfert au Panthéon, où il les vit en effet revenir en 1829 pour être déposés en face du cénotaphe de Voltaire, dans un tombeau à fronton triangulaire et acrotères.

A-t-il aidé David dans la conception et le dessin du char qui transféra au Panthéon, le 11 juillet 1791, les restes de Voltaire, en un cortège gréco-romain [2] ? Aucun document ne le dit, mais bien des coïncidences le laissent supposer : le dépôt de son rapport et projet de décret pour la transformation de Sainte-Geneviève est de la même époque, du milieu de juillet, et pour hâter cette mesure il invoque les dernières cérémonies qui commencent à peupler l'édifice ; c'est aussi l'époque de leur plus étroite amitié et de leur plus active complicité dans la lutte contre les anciennes académies. Toujours est-il qu'il a pour ce char, qu'il garde sous le péristyle, une vive sollicitude. Le directoire du département craint qu'il ne gêne les travaux ? Pareille idée scandalise Quatremère : « Tout ce qui a contribué à donner de la pompe et de la grandeur aux honneurs décernés à ce grand homme doit rester en dépôt près de ses cendres [3]. » Il prend des mesures pour la conservation de ce chef-d'œuvre d'inspiration néo-antique, le prête à contre-cœur pour la fête donnée aux Suisses de Châteauvieux, et, comme les organisateurs

1. Lettre du 13 nivôse an II (Arch. Nation., F13 333a, 1re liasse, nos 443 et 445).

2. Cf. l'estampe de Lagrenée fils, gravée par Miger, déjà citée, et les *Tableaux historiques de la Révolution*, t. I, p. 220.

3. *Lettre au département de Paris*, 1er février 1792 (Arch. Nat., F13 333a, 1re liasse).

tardent à le restituer, exige qu'ils le fassent reconduire au Panthéon « dans les quarante-huit heures [1] ». Rien de plus naturel : le char de David et la sculpture de Sainte-Geneviève appartiennent à la même esthétique : les candélabres à l'antique, le feu sacré, les bas-reliefs simulés sur les côtés du sarcophage, la Victoire qui se penche sur le héros défunt..., sont des lieux communs que le commissaire du département va prodiguer sur les parois de l'édifice [2].

Mais ce qui nous autorise à croire que Quatremère a au moins connu de fort près le travail de son ami, c'est leur collaboration dans la cérémonie funèbre en l'honneur de Simonneau, le 3 juin 1792. Cette fois il dicte l'esprit, et indirectement organise l'ensemble et les détails. David, Roland, Molinos, Legrand, ne sont que les interprètes de sa pensée. C'était comme commissaire à l'Instruction publique près le directoire du département qu'il dirigeait les travaux du Panthéon, c'est comme commissaire à l'Instruction publique près la Législative qu'il est chargé, en mai 1792 [3], du rapport et du projet de décret relatif à la cérémonie ; le 9 il le présente au comité, qui l'adopte, le 12 il reçoit mandat de le lire à l'Assemblée, qui le vote et ordonne l'impression [4]. Le grand principe, à ses yeux, c'est l'instruction publique : « les cérémonies civiques sont la leçon de tous les hommes et de tous les âges...; les fêtes périodiques, à des époques consacrées par de grands événements, sont les plus forts instruments qu'on puisse employer pour les porter à l'imitation et à l'amour de tout ce qui est beau ». L'art qu'elles mettront en scène sera donc un sermon laïque, sensible aux yeux,

1. *Lettre à M. Hubert*, 23 et 26 avril (*id.*).

2. Cf. surtout l'analogie, pour le motif de la Victoire, avec le bas-relief de Chaudet sous le péristyle. — C'est Quatremère qui fait dresser et qui envoie au département l'état détaillé des dépenses des obsèques triomphales de Mirabeau et de Voltaire (*Lettre à Soufflot*, 5 juillet 1793, Arch. Nat., F[13] 333[a], 17e liasse (364). Nous n'avons pas retrouvé cet état.

3. *Procès-verbaux du Comité*, p. 273.

4. *Id.*, p. 280, 284. — Archives Parlementaires, 1re série, t. 43, p. 268, 269. — Le rapport est publié : Imprimerie Nationale, mai 1792 (Arch. Nat., F[13] 1935, 2e liasse).

une pédagogie concrète comme au Panthéon, mais en action. Ici recommence la déplorable identité, vieille comme le platonisme, et que reprendront la philosophie de Cousin et l'art officiel de la Restauration, entre le beau et le bien, entre la portée d'édification de l'œuvre et sa valeur artistique. Quatremère annonce un programme de fêtes civiques, établi d'après ce principe « d'instruction universelle »: les unes célèbreront la liberté, les autres la loi, d'autres les défenseurs de la Patrie, mais toutes doivent soumettre le décor d'art à la vertu d'enseignement comme le langage à l'idée.

Il est possible que ces idées, élaborées au Comité d'instruction publique, lui soient communes avec ses collègues, surtout avec Condorcet[1] ; mais comme celui-ci, dans le vaste plan qu'il avait présenté le 20 et le 21 avril à la Législative sur l'instruction publique, n'accordait qu'une rapide mention aux fêtes nationales[2], et comme d'autre part Quatremère annonce un projet spécial, il est vraisemblable qu'il l'eût rapporté lui-même. Dans tous les cas, il en fait une première application, originale, à la fête de Simonneau. Ce sera la Fête de la Loi, pour laquelle le maire d'Étampes est tombé : « là doivent tendre tous les emblèmes de cette pompe, tous les ressorts que l'art peut employer sur les sens pour commander à la raison. » Aucune allusion au culte : « la Loi est la véritable divinité de l'homme libre » ; nous voilà loin, pour l'idée et pour les formes, de la bénédiction des drapeaux : Quatremère est allé de Notre-Dame au Panthéon. Si le christianisme inspire des œuvres gothiques, l'allégorie patriotique ne peut inspirer que des œuvres ou des cortèges du goût idéal. Pourtant, comme la fête est opposée par le parti constitutionnel à celle qui vient d'être célébrée, sous le nom de

1. Cf. aussi, de Mirabeau, le *Travail sur l'éducation publique*... publié par Cabanis, Paris, 1791, p. 74 à 107 : Quatremère le connaissait et se déclare d'accord avec Mirabeau (*Moniteur* du 13 avril). — Talleyrand, *Rapport sur l'Instruction publique*, Paris, 1791. — Thouret, *Procès-verbaux de la Constituante*, séance du 2 septembre 1791.

2. *Procès-verbaux du Comité*, p. 192.

la Liberté, en l'honneur des Suisses de Châteauvieux, il tient à ce que la garde nationale, chargée de faire respecter la loi, y assiste [1] ; et voilà que, pour des raisons politiques, les uniformes, que son esthétique intransigeante condamne, voisineront avec la tunique de l'esclave et la toge du quirite. Il propose à la Législative comme lieu de la cérémonie le champ de la Fédération, mais c'est au Panthéon, chez lui, pouvons-nous dire, que seront suspendus sous la coupole « l'écharpe municipale de ce vertueux magistrat » et le bas-relief qui éternisera sa mort.

Le 20 mai, il a l'occasion de donner à l'Assemblée un avant-goût de la cérémonie qui sera son œuvre. Mme de Gouges et trois autres dames, admises à la barre, demandent place dans le cortège : « à l'exemple des dames romaines, les dames françaises veulent donner aux héros français les couronnes que leur décernera la Patrie ». Il demande le renvoi de la pétition au pouvoir exécutif, sachant bien que celui-ci donnera plein pouvoir au directoire du département, et la mention honorable, au procès-verbal, de l'adresse des citoyennes [2] : l'Assemblée les lui accorde. On devine qu'à ses yeux cet épisode sera dans la cérémonie ce que doit être au Panthéon le bas-relief de Lorta [3], les citoyennes apportant leurs bijoux sur l'autel de la Patrie : deux scènes antiques d'offrande, deux réminiscences de Tite-Live.

Il s'était défendu, au nom du Comité, d'intervenir dans le plan ou les détails de la cérémonie du 3 juin, pour laisser libres les organisateurs ; mais c'est le directoire du département, où il est très consulté, qui en dispose, et les organisateurs que nomme le directoire sont Molinos et Legrand, étroitement unis de pensée et de goût avec lui, et qui se préoccupent de conformer le caractère du cortège à l'esprit qu'il

1. Il reprend même la parole contre ceux qui proposent d'enlever à la cérémonie tout caractère militaire (Arch. Parlement., 1re série, t. 43, p. 270).

2. Arch. Parlement., *id.*, p. 594.

3. *Tableaux historiques de la Révolution...*, t. I, 26e tableau, dessin de Prieur gravé par Berthault ; et J. Lebreton, *Rapport à l'Empereur*, p. 140.

avait exposé. Le *Journal de Paris*[1] dit qu'il a réglé les détails. Ne le saurions-nous pas, que la description de Pitra[2] et l'estampe de Prieur[3] le prouveraient : ce sont les commentaires directs de son esthétique républicaine telle qu'il l'appliquait au Panthéon ; de la rue à la montagne il ne voit de différence que celle du chemin au but, du cortège au temple. « Le caractère et la pompe de cette fête, dit Pitra, ont offert un spectacle digne des beaux jours de l'antiquité. » Seuls la gendarmerie, la garde nationale, les délégués des 48 sections, les tribunaux et la députation de l'Assemblée, dont Quatremère fait partie, apportent la note moderne inévitable dans une fête de la Loi ; le buste même de Simonneau, avec une cicatrice au front et une autre sur la poitrine, n'est pas exempt de réalisme ! Mais qu'est cela à côté des loques sanglantes que bientôt l'audace naturaliste de David, surexcitée par l'indignation, étalera sur le lit funèbre de Lepelletier de Saint-Fargeau[4] ? En revanche, de la Bastille au Champ de Mars, défilent des bannières ou « enseignes » antiques, avec les inscriptions en majuscules romaines : « La Loi », « Respect à la Loi », « mourir pour la défendre ». Les députés des 48 sections portent des boucliers ; douze hommes, vêtus à la romaine et couronnés de chêne, portent le modèle en pierre de la Bastille, que Quatremère a déjà placé dans les mains du génie de la Liberté dans son dessin du groupe de la Patrie destiné à l'hémicycle du Panthéon ; des esclaves en petite tunique portent, sur un « lectisternium », le glaive de la Loi ; le Livre de la Loi vient ensuite, placé sur une chaise curule dorée, chargée de trophées, et surmontée d'une figure de Minerve en or. C'est ici, avec le groupe de la Patrie au Panthéon, un autre simulacre de statuaire en métal précieux,

1. 13 mai et 5 juin 1792 (ce dernier article est signé Roucher).

2. *Correspondance littéraire* de Grimm, publiée par M. Tourneux, t. XVI, p. 139 sq. ; — et l' « *Ordre, marche et détail de la cérémonie décrétée par l'Assemblée... et dans laquelle on honorera la mémoire de J.-G. Simoneau* », Paris, Ballard, 1792.

3. *Tableaux historiques...*, t. I, pl. 61.

4. La Révolution, qui stimule chez David le sens du réel, développe chez Quatremère l'abstraction.

où l'on perçoit les études déjà commencées pour le *Jupiter olympien* et la toreutique ancienne. Puis, c'est un modèle de la pyramide, « imitée de celle de Sextius », qui doit être élevée à Etampes. Douze esclaves portent la figure colossale de la Loi, assise, appuyée sur la table des Droits de l'Homme et tenant le sceptre [1], modelée par Roland selon un type transformé de la Cérès antique, que Quatremère reproduira, pour en faire une Religion, dans sa chaire de Saint-Germain-des-Prés. Nous savons qu'il demandera l'année suivante à Roland de tailler sa statue en marbre, pour le péristyle du Panthéon ; le colossal fait ses preuves dans les cortèges avant de s'installer dans le monument. Enfin de jeunes artistes de l'atelier de David, « vêtus à la grecque », portent un bas-relief peint par le maître et représentant le maire d'Étampes renversé, assassiné ; c'était le projet d'un véritable bas-relief destiné à être placé au Panthéon. Ainsi, David participe au décor de cette « pompe » sous la direction de Quatremère, comme il marche sous sa direction contre les anciennes Académies ; le voici qui donne un modèle pour la sculpture du monument dont son ami dirige les travaux. Le modèle, qui ne devait être « arrêté » que lorsque les faits seraient connus définitivement par les résultats du procès, ne fut jamais exécuté [2] ; on ne voit guère d'ailleurs comment la scène, probablement aussi réaliste que celle du *Lepelletier* ou du *Marat,* eût pu trouver place dans un ensemble d'abstractions figées. Au champ de la Fédération, où le cortège se termine, trois gradins demi-circulaires, en exèdres, entourent l'autel de la Patrie. Archéologique, allégorique, « grave et silencieuse », c'est-à-dire sans « hilarité » comme la sculpture du Panthéon

1. « On voulut donner au peuple une leçon de ce respect dû à la loi..., et l'on fit une fête solennelle consacrée à la Loi. M. Roland fut invité à représenter en statue cette déité politique. Il en fit une fort belle figure colossale, dont les extrémités étaient en plâtre et le corps drapé en toile. Cette image, promenée en public, ne produisit pas un grand effet moral sur les esprits, et le résultat de cette prédication emblématique n'eut guère plus de consistance que son emblème » (Quatremère : *Notice histor.* sur Roland, 1819).

2. *Journal de Paris,* 7 juin 1792.

lui-même, Quatremère conçoit, en somme, la cérémonie civique comme une frise en mouvement.

Ces décorations de la fête de la Loi et de la translation des cendres de Voltaire, dont il s'est fait le custode au Panthéon, il les prête en juillet 1792 aux officiers municipaux pour la fête de la Fédération[1]. Le 9 mai, il avait été nommé par le Comité d'instruction publique commissaire avec Baudin, pour l'exécution du monument décrété en l'honneur de J.-J. Rousseau[2]. Le rapport ne fut pas présenté : Rousseau devait attendre jusqu'en l'an III, sous la Convention, les honneurs du Panthéon. L'année suivante, il est chargé par le département[3] de l'exécution de plusieurs détails des funérailles de Lepelletier, sans doute du socle monumental, décoré de candélabres antiques, sur lequel fut déposé le corps, sous le dôme, et des « sépulture, sarcophage et peinture », dont il envoie un mémoire[4]. Il eut certainement à s'entendre sur tous ces points avec Chénier, rapporteur pour la cérémonie, avec David et Sargent, auxquels le Conseil exécutif et le département de Paris avaient confié les mesures à prendre[5]. C'est par Rondelet qu'il fait construire le sarcophage, en bois, recouvert de toile peinte « en granit oriental », avec inscriptions sur les quatre faces. Il joint à sa lettre[6] un petit dessin des formes et des proportions ; « j'adopte cette forme, lui écrit-il, pour varier ces monuments ainsi qu'il est convenable ». Nul plus que lui, qui s'occupa de l'archéologie et de l'art des tombeaux, de celui de Mausole à ceux que sculpta Canova, n'était apte à trouver au thème des variantes. Variante fragile ! Quatremère éprouve ici pour son compte la nécessité qu'il déplore[7] au sujet de Moitte, de Chalgrin, de

1. Lettre au département, juillet (Arch. Nat., F[13] 325[a]/107).
2. *Procès-verbaux du comité*, p. 279.
3. Lettre du procureur-syndic à Quatremère, 24 mai 1793 (Arch. Nat., F[13] 325[a]/177).
4. 25 mai an II (Arch. Nat., F[13] 333[a], 1re liasse).
5. Pour la cérémonie elle-même voir le *Moniteur* du 27 janvier, les *Tableaux Historiques...*, t. II, p. 307, et, au musée Carnavalet, l'esquisse n° 350.
6. 2 mars an II (Arch. Nat., F[13] 333[a], 16e liasse).
7. *Notices historiques*, aux noms cités.

Roland, de Cartellier, de Molinos, de tous les artistes qui ont concouru aux fêtes publiques de la Révolution : créer du provisoire en l'honneur de l'immortalité.

Voici le Directoire et le Consultat : la guerre de métier et le plaisir remplacent de plus en plus la métaphysique révolutionnaire. Le conseil des Cinq Cents prépare, dans son nouveau plan d'instruction publique, un nouveau projet sur les fêtes nationales, auquel Quatremère collabore comme commissaire pour l'instruction publique en 1797[1] ; mais aucun document ne nous renseigne sur la nature de son intervention. En 1801, conseiller général de la Seine, il expose en un long rapport[2] « les résultats qu'ont pour l'esprit public les fêtes nationales, et ce qu'il conviendrait de faire pour leur imprimer un plus grand caractère et plus de solennité. » Ici sa puissance de reniement est incroyable : il évoque avec dégoût le souvenir de cette époque ou les partis les faisaient servir à leurs projets ou à leurs ressentiments ; « on en a vu célébrer l'assassinat, glorifier la proscription. » Et l'année qui précède le *Génie du Christianisme* (1802), il bafoue ces « fêtes sans adorateurs, produit bizarre d'une religion sans Dieu », renie ce culte « de vaines abstractions », auxquelles il refuse toute vertu d'inspiration artistique, lui qui a pourtant pour article de foi que les sujets chrétiens sont par eux-mêmes impropres à l'art si on ne les transpose pas. Aussi propose-t-il de les remplacer par une seule fête, celle du 14 juillet, qui suffirait, en parlant « aux sens par des emblèmes significatifs », à rappeler à l'esprit ce que la Révolution a de mémorable ; l'allégorie en serait la langue, la gravité le ton. Mais, soit désir de se mettre d'accord avec le goût positif de la société nouvelle, soit pour flatter celui du premier Consul et du préfet Frochot, le voilà qui rejette bien loin « le déguisement grec, toutes les réminiscences antiques ». Tantôt nous verrons défiler nos victoires, avec les armes mêmes qui les ont obtenues et les uniformes qu'elles ont consacrés : et voilà, offi-

1. *Procès-verbaux du Corps Législatif*, table, t. I, p. 548-549.
2. *Op. cit.*, p. 189-196 (2 germinal an IX).

ciellement patronnée au conseil général, près du ministre de l'intérieur Chaptal qui a demandé des aperçus sur un projet d'instruction publique, par l'esthéticien idéaliste le plus hostile qui fut jamais aux sujets et aux costumes modernes, surtout aux uniformes, la peinture militaire que Gros, Lejeune, Vigneron, Langlois, Girodet et Gérard eux-mêmes, H. Vernet, illustrent ou vont illustrer, et la sculpture militaire dont Cartellier, Espercieux, Ramey, Lesueur et surtout Chinard, J.-E. Dumont[1], Foucou, Moutoni vont décorer l'arc du Carrousel (1806-1808); tantôt, pour perfectionner la race chevaline, on empruntera aux Anglais leurs courses de chevaux : et voilà stimulé le genre que traitent ou vont traiter C. Vernet[2] et Géricault; tantôt on organisera une exposition solennelle de l'agriculture et de l'industrie : et voilà consacré par le Conseil général l'immense effort que l'Empire entreprend pour insinuer la beauté aux objets usuels[3]. Mais son accès de modernisme dura peu : les articles sur l'*Idéal* en 1805 font justice de la couleur locale, de la « singerie », que les fêtes impériales étalent dans les rues de Paris.

Laissons de côté ce rapport de renégat au Conseil général. Tout Quatremère est dans celui qu'il rédige sur la fête de Simonneau. Ici l'art, vivant idéogramme, est, plus encore qu'au Panthéon, de destination publique. Après 1815, Quatremère et la Restauration feront effort pour lui laisser ce caractère : seulement, au lieu de le développer dans la rue sous forme de cortège, ils le figeront sur la place publique en statues, dans les églises en tableaux ; dans ces deux cas on aura sauvegardé l'art, chargé d'exprimer des idées et de

1. On aimerait à savoir ce qu'il a pensé du Carabinier de Chinard et du Sapeur de Dumont, qui sont la négation la plus pittoresque et la plus puissante de toutes ses idées sur la sculpture monumentale.

2. Cf. ce qu'il dit de son talent à peindre les chevaux (*Notice historique*, 1837).

3. Cf. le concours de l'an X institué par l'ancienne Classe de littérature et des Beaux-Arts de l'Institut sur « l'Influence de la peinture sur les arts d'industrie commerciale », la répartition des prix en 1804, et la thèse du Mémoire primé d'Am. Duval (*Décade*, an XIII, t. 43, p. 170 sq.).

donner des leçons, contre l'amour excessif de soi-même, c'est-à-dire de la forme ; il ne sera plus qu'un langage transposé. C'est donc l'allégorie qui règne dans ces fêtes telles que les conçoit Quatremère ; sans doute il n'est ici que le complice de son temps, mais son originalité est d'y porter encore plus d'abstraction. Le 11 juillet 1791 la personne de Voltaire dominait encore la cérémonie à lui consacrée : gisant sur le lit funèbre, ou assis dans son fauteuil tel que le sculpta Houdon, vivant, parlant presque, il apportait du réel fortement caractérisé dans le parti décoratif de la cérémonie ; dans celle du 24 janvier 1793 Michel Lepelletier était le héros ; mais dans la fête que Quatremère organise en l'honneur de Simonneau, celui-ci disparaît devant la Loi, l'individu est absorbé dans la majesté du principe.

Enfin il a sa façon à lui de s'inspirer de l'antique. Si le bas-relief doit être en « style de procession », le cortège civique est un bas-relief qui marche ; gravité, symétrie, rythme lent, règlent le développement des personnages dans la rue ou sur la pierre. Il est hanté des Panathénées, qu'il connaît par les dessins de Carrey ; à côté d'elles Rome lui offre ses triomphes, avec le cortège classique des chars, étendards et trophées. La fête de Simonneau fut précisément « un triomphe..., le triomphe de la Loi[1] » ; grâce à Molinos et à Legrand, que dirige Quatremère, « nous n'avons plus rien à envier, dit Raucher, aux fêtes triomphales de l'ancienne Rome[2] . » Les bas-reliefs de l'arc de Titus et de la colonne Trajane ne sont pas son unique modèle ; nulle part il n'invoque les cartons de Mantegna, mais il a longuement pratiqué le *Songe de Polifile*[3], qu'il voudrait, ainsi que le traducteur Legrand, revoir entre les mains de nos architectes et décorateurs. A côté des descriptions et dessins d'architecture, comment n'eût-il pas cédé à l'attrait de ces *trionfi* qui

1. Auber, dans le texte des *Tableaux historiques*, t. I.
2. *Journal de Paris*, 5 juin 1792.
3. Cf. p. 223 ; il cite dans le *Dictionnaire d'Architecture* les belles descriptions de chars.

font passer sous les yeux de Polia des cortèges gréco-romains, avec l'ordonnance d'une frise liturgique ?

Dans tous les cas, personnage politique et artiste, il a marqué sa place dans ce chapitre de l'Histoire de Paris qui comprend les fêtes révolutionnaires et leurs accessoires.

VI. — A partir de 1795 il est souvent revenu avec tristesse sur la beauté du Paris du XVIIIe siècle, et sur « l'état de délabrement » du Paris du Directoire, bouleversé, ruiné, livré aux hasards de l'encan. Le Consulat se met à l'œuvre : « De tous côtés on marche sur les ruines des édifices et des maisons... ; de toutes parts on édifie et on répare[1]. »

Quatremère participe à cette émulation générale. Appelé en 1800 au Conseil général[2] qui fait fonctions de Conseil municipal, il est le premier sur la liste présentée par le Préfet au premier Consul et le premier agréé en dépit des compromettantes *Lettres* de 1796 sur la spoliation de l'Italie. La lettre[3] que lui écrit Lucien, ministre de l'Intérieur, pour l'aviser et le féliciter, laisse voir tout ce qu'on attend de sa compétence d'artiste, d'esthéticien ou simplement d'homme de goût. Deux fois secrétaire, une fois président par intérim, toujours du bureau des améliorations qui s'occupe surtout des travaux d'art, d'édilité et de l'instruction publique, il y reste tout l'Empire, très apprécié de ses collègues, qui accueillent « avec un plaisir renouvelé » ses « conceptions brillantes[4] », et surtout du préfet Frochot ; entre ce dernier et lui ce fut une étroite amitié, qu'avait inaugurée la communauté d'idées

1. Cf. les *Notices historiques* sur les architectes, surtout la *Notice* sur Molinos. — Sur l'état de délabrement de Paris avant 1800, cf. les documents cités par Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. II, p. 816.

2. Les Archives de la Seine ont été brûlées en 1871, mais des extraits des procès-verbaux du Conseil général, de 1800 à 1830, aux Archives Nationales et aux Archives de la Seine, soit manuscrits pour l'Empire, soit imprimés pour la Restauration, permettent d'apprécier l'œuvre artistique du préfet et du conseil. — Cf. aussi pour l'Empire L. Passy, *Frochot*, Paris, 1867 ; puis A. de La Borde, *Paris Municipe*, 1833.

3. Papiers personnels de Quatremère à la Bibliothèque de l'Institut.

4. Cf. ci-dessous le chapitre sur la campagne contre les musées.

et de campagnes à la Législative et que cimente sous l'Empire un même amour de Paris. Non seulement Frochot l'a fait entrer au Conseil, mais il l'appelle à diriger des travaux délicats comme les réparations de la fontaine de Grenelle, aux jurys d'exposition, à l'inspection générale des édifices religieux de Paris. Chez Frochot, à l'hôtel de ville, Quatremère est assidu[1] ; là il resserre ses relations avec Prudhon, commencées en Italie près de Canova ; il n'a jamais manqué, ni en séance du Conseil, ni à l'Institut, ni dans ses livres, de dire son attachement, son admiration, à l'égard de « l'administrateur zélé qui a tant fait pour l'intérêt de cette ville et la conservation de ses monuments[2] ». Il aurait pu ajouter : après m'avoir le plus souvent consulté. A son autorité devant le Conseil et à l'amitié de Frochot s'ajoutent ses relations déjà connues avec Legrand et Molinos, ce dernier architecte en chef de la Préfecture de Paris : les deux artistes, après avoir, en 1791, collaboré avec Kersaint au plan des embellissements de Paris[3], établissent en 1798 un vaste programme de transformations que Quatremère n'a sûrement pas ignoré. A la commission des artistes, qui le reprend, il n'a encore que des amis. Fontaine et Percier, qui l'admiraient, ont dû le tenir au courant de leurs travaux, comme le prouve la *Description de Paris*.

Malgré la disparition des documents les plus précieux et la règle de l'anonymat observée par les secrétaires, par Quatremère tout le premier, dans les procès-verbaux qui nous restent, plusieurs de ses interventions nous sont connues. C'est lui qui, l'an VIII, dépose au nom du bureau des améliorations un mémoire sur « différents projets pour l'embellissement de Paris, les percements de rues, la conservation de

1. *Débats*, 17 avril 1850.

2. *Procès-verbaux* du Conseil, 15 thermidor an VIII, 6 mars 1805. — Même éloge de Frochot dans la *Description de Paris*, de Legrand, qui pense en commun avec Quatremère (t. I, p. 132).

3. Cf. les quatre mémoires annexés au *Discours sur les Monuments publics*, de Kersaint, 1792. — Gailhabaud (*Monuments anciens et modernes*, t. I : Saint-Gervais) témoigne encore de la conformité d'idées de Legrand et de Quatremère.

divers monuments recommandables pour l'art ou pour l'histoire[1] » ; l'année suivante, il exprime l'espérance de Paris, et du Conseil, que « sous les auspices de la paix le gouvernement prendra tous les moyens de redonner à cette ville la splendeur qu'elle devait à ses monuments aujourd'hui renversés, brisés ou dégradés[2] ». L'année suivante encore, même vœu d'un plan général d'embellissements, même aspiration à « une splendeur même supérieure » à celle du Paris de Louis XVI[3].

Déjà ces rapports de thermidor an VIII, de germinal an IX et de prairial an X précisent d'autres souhaits : remplacer les statues des rois sur les places publiques, restaurer les monuments, et surtout faire restituer aux églises les mausolées que le zèle conservateur, puis l'avidité de Lenoir en ont arrachés. Nous connaîtrons mieux cette dernière campagne. Mais son sentiment est à double face : sa haine du musée n'est que vénération pour l'église ; l'un est le spoliateur, l'autre la victime. C'est elle qui doit être, comme le temple grec, le vrai musée[4], musée expressif, où les œuvres gardent tout le sens que l'intention de l'artiste et des offrants y avaient mis. Nul, plus que ce « magistrat de la ville de Paris » n'a déploré les pertes que « le fanatisme révolutionnaire » leur fit subir. « Elles furent, dans tous les pays, la mesure de leur puissance et de leur richesse... L'étranger cherchera, mais en vain, les tombeaux de Catinat, Sully, Turenne, d'Aguesseau[5] ». Il ne s'agit plus seulement des mausolées, mais des statues, groupes et tableaux, fussent-ils du XVIIIe siècle : art gothique ou art de Pigalle a sa beauté, à la place où il fut prédestiné. Sur le fait Quatremère dit vrai :

1. 15 thermidor an VIII (*Registre des Procès-verbaux*, Arch. Nat., F1CV, Seine I).

2. 29 germinal an IX (*id.*).

3. 13 prairial an X (*id.*).

4. C'est donc lui qui élabora, dès l'Empire, la grande idée de la Restauration. Voir (*Entretiens de Napoléon avec Canova*, en 1810), comment, sous son inspiration, Canova cite en exemple à l'Empereur le Parthenon, Saint-Marc de Venise, les dômes d'Orvieto, de Pise...

5. *Rapport* du 15 thermidor an VIII.

avant 1789 les principales églises de Paris étaient de riches musées[1]. Peut-être est-ce pour leur faire rendre ces richesses qu'il amplifie son vœu de restitution jusqu'à la dignité d'une doctrine : il n'est d'œuvre intéressante que de destination publique.

Quant aux monuments, il demande au Conseil[2] d'exprimer le vœu, que le Préfet transmettra, que la commande ou l'entretien en soit donné, non au concours, mais aux artistes qui offrent comme garanties les épreuves scolastiques et des grades. C'était déjà essayer de remettre la beauté de Paris aux mains des élèves de l'École des Beaux-Arts et de l'École de Rome, c'est-à-dire la condamner à n'être plus qu'un reflet de l'antique.

C'est vers l'antique, en effet, qu'il tourne lui-même sa plus solennelle initiative. Le Préfet de la Seine ayant, le 7 brumaire an X, émis l'idée d'un monument de reconnaissance de la ville de Paris à Bonaparte, une commission est formée dans le Conseil avec Quatremère pour rapporteur. Le rapport[3], présenté le 8 frimaire, en arrête le type et l'emplacement : ce sera un « portique triomphal », le monument qui est la traduction classique de l'idée de gloire, et le plus « analogue » au Consul et à ses actions. Certes l'idée n'en est pas neuve : la Révolution a fait de cette forme un lieu commun de ses fêtes ; mais Quatremère lui donne la consécration officielle du Conseil, l'applique à un monument, non de bois, toile et carton, mais durable, impérissable même dans sa pensée, et le dédie au Premier Consul. C'est bien l'arc de triomphe qui sera le type du monument impérial ; en 1802 le concours d'arcs de triomphes[4] institué pour commémorer la paix d'Amiens est un écho de cette intervention. Bonaparte, qui n'accepte pas, par modestie simulée, l'offre du Conseil général en 1800, n'oubliera pas l'expression concrète que lui donna le secrétaire : les

1. Cf. les *Antiquités Nationales* de Millin, 1790, 5 vol. f°.
2. *Rapports* de l'an IX et de l'an X.
3. *Moniteur* du 11 nivôse an X, n° 101.
4. Bibl. Nat., Cabinet des Est., collection Deloynes, t. LVI, n° 1783, 1784.

arcs du Carrousel et de l'Étoile en sont des réminiscences.

Aussi, les raisons par lesquelles Quatremère en justifie le choix ont-elles pour nous un intérêt plus général. Le portique triomphal est le seul qui associe étroitement l'architecture et la sculpture[1], les deux arts qui ont mission de transmettre à la postérité les gestes des grands hommes. Leur masse les protège : beaucoup nous sont restés de l'antiquité, surtout en Provence ; les portes Saint-Denis et Saint-Martin ont même échappé au « torrent révolutionnaire ». Il émet cette remarque originale, que la haine s'acharne moins contre la sculpture historique qui décore les arcs de triomphe, parce que le style y généralise les traits des héros. Solidité, idée de gloire immortelle, sculpture abstraite qui élève les formes au-dessus des particularités du temps, Quatremère et ses contemporains voient donc dans l'art triomphal la forme visible de la durée, presque de l'éternité.

Quant au détail, bien qu'il se défende d'enchaîner la liberté des artistes, il précise assez pour qu'il y ait ébauche d'un programme. L'arc sera un portique, c'est-à-dire un passage[2] : voilà suggérée l'idée des percées transversales, qui distinguent les arcs du Carrousel et de l'Étoile de leurs prototypes romains[3]. Quatremère insiste sur l'écueil d'une imitation servile ; or c'est ici que Fontaine a su garder, à l'égard de l'arc de Septime Sevère qu'on lui reprochait d'avoir copié, une originalité que J. Lebreton, à l'Institut, a remarquée et signalée à l'Empereur[4] : l'ouverture longitudinale donne naissance à des voûtes d'arêtes, auxquelles un parti ingénieux de sculpture prête un effet décoratif inédit, et allège la masse monumentale. L'arc sera couvert d'inscriptions à sa partie inférieure[5], orné de sculptures sur ses sur-

1. Voir exactement la même idée dans le *Rapport* de J Lebreton à l'empereur en 1808 à propos de l'arc du Carrousel.

2. Cf. aussi le *Dictionn. Encyclop. d'Archit.*, t. I, p. 511.

3. Cf. Baltard, *L'Arc de triomphe du Carrousel*, 1874, p. 9.

4. *Op. cit.*, p. 194.

5. Quatremère y a collaboré, à la Commission des Inscriptions et médailles L'Empereur les refusa.

faces, au soubassement, et sur la plate-forme : ce qui sera le cas des arcs de l'Empire.

Afin qu'il « concoure à l'embellissement de Paris », Quatremère propose de l'ériger sur l'emplacement du Grand-Châtelet, édifice « gothique », qu'il faut démolir ; au milieu de cet espace, il ouvrira à la fois le pont au Change, enfin désobstrué, et la rue Saint-Denis, dont l'arc de Blondel ferme l'autre extrémité : « percé » ou « évasion » magnifique, qui montrera l'une à l'autre les gloires de Bonaparte et de Louis XIV. Quatremère évoque ici les projets d'embellissement dont il avait émis le vœu au Conseil l'année précédente : il y tient si bien, que le Premier Consul, ayant décliné l'offre du portique, il maintient devant le Conseil[1] le projet de démolition du « hideux » Châtelet et d'une belle place à orner. Du reste, avec le portique, il avait proposé une fontaine[2]. Une grande partie de ce programme, que le *Moniteur* reproduit, que le *Publiciste*[3] analyse, et dont Frochot aimait à se souvenir[4] fut réalisé : le grand Châtelet est vendu en pluviôse an X[5], une grande place lui succède, la fontaine est élevée de 1806 à 1808, le monument triomphal s'y élèvera aussi, mais sous la forme encore antique d'une colonne ; le portique triomphal ira au Carrousel et à l'Étoile. L'ensemble assez harmonieux qui garde encore le nom de Place du Châtelet est une pensée de Quatremère en communion avec Molinos[6].

Aux cimetières de Paris il essaie aussi d'appliquer son esthétique. Bien des fois il a exposé ses projets pour voiler

1. Séance du 13 prairial an X (*Registre des Proc.-verb.*, Arch. Nat.).

2. Évidemment il était de complicité avec Molinos, qui, dans son rapport à l'administration centrale du département le 3 germinal an VI, avait aussi proposé la démolition du Grand Châtelet, une grande place, et une fontaine « à l'instar de celle de Trevi à Rome sur la face de la Boucherie » (*Bibl. hist. de la Ville de Paris*, dossier IV, 7, et Arch. Nat., F⁶, II, 9).

3. *Publiciste* du 12 nivôse an X.

4. *Moniteur*, 3 vendémiaire an XI.

5. *Débats*, 24 pluviôse an X : « Cette masse informe offensait le goût ».

6. Voir aux Arch. Nat., F⁶ II, 9, le rapport de Molinos sur les percements à faire pour ouvrir et déterminer la place du Châtelet. — En 1802, Détournelle *Moniteur*, 6 germinal an X) avait essayé de sauver la Grande Boucherie.

de beauté la mort, pour mettre autour d'elle des lignes et des formes sereines à l'exemple de l'antiquité. En 1800 la tentative était urgente : le scandale des inhumations irritait l'opinion. Dès l'ouverture du Conseil général, il fait un rapport[1] sur l'établissement de cimetières publics, où il voit, sans trop l'avouer, « une occasion propice pour les arts et l'architecture ». C'est d'Italie, du campo santo de Pise, où « le gothique est très accessoire », qu'il rapporte « l'unique modèle que l'on puisse proposer aux grandes villes » : il veut installer l'analogue à Paris. Il commence par faire décréter par le Préfet l'établissement des cimetières hors ville[2] (1803-1804), qu'il propose de commémorer par une médaille de sa composition[3]. Autour du champ mortuaire planté d'un « élysée » ou « asyle », des galeries ou portiques abriteront « les inventions du ciseau ». Il suggère à Frochot, pour assurer l'harmonieuse beauté de l'ensemble, un régime curieux de concessions[4] : chaque concessionnaire des terrains contigus au mur d'enceinte devrait construire, sur le plan adopté par l'administration, une des arcades de la vaste galerie autour du Campo Santo ; ce sera, dit son rapport à propos du Père-Lachaise, « un grand édifice, un magnifique établissement ». Malgré la bonne volonté de Brongniart qui dispose en 1804 l'enceinte du Père-Lachaise, ce projet dispendieux n'y fut point exécuté, non plus qu'au Panthéon, que Quatremère avait rêvé en 1792 d'entourer de galeries funéraires destinées à ceux qui n'auraient mérité que les honneurs d'un demi-triomphe ; mais il fut exécuté par Fontaine[5] à la chapelle Expiatoire (1826), véritable campo

1. Séances du 29 germinal an VIII et du 15 thermidor. *Rapport fait au conseil général sur... le scandale des inhumations, l'érection des cimetières...* etc..., Paris, Jacquin, 1800, et ses deux *Dictionnaires d'Architecture*, à l'article cimetière.

2. Cf. A. des Gilleuls, *Histoire de l'administration parisienne*, 1900, p. 143.

3. *Procès-verbaux de la commission des Médailles*, 16 août 1808 (Arch. Institut).

4. Séance de mars 1805 (L. Passy, *Frochot*, p. 444-446).

5. Hanté, comme Quatremère, du type des campi santi pour les cimetières de Paris (cf. les *Mémoires de Bausset*, t. IV, p. 240) ; cf. aussi le *Moniteur* du 15 avril 1817.

santo pisan, avec son portique extérieur ouvert sur un élysée d'arbres, sa galerie intérieure abritant les tombes autour d'un asyle vert, et sa chapelle luctuaire couronnée d'un dôme.

Ainsi disposé, le Campo Santo doit être un « muséum de sculpture ». Quatremère y a voulu et en partie obtenu un réveil de la sculpture funéraire. Non qu'il ait réussi, malgré ses instances, à y faire restituer les mausolées ou cénotaphes « ensevelis » dans le Musée des Monuments français; le transfert du mausolée d'Héloïse et d'Abeilard au Père-Lachaise est le seul effet de sa campagne et de celle de Deseine. Mais, comme les monuments funéraires se multipliaient sans goût dans les nouveaux cimetières, il fait prendre par le Préfet[1], pour entretenir l'émulation parmi les artistes, un arrêté selon lequel nul ne pourra se charger d'ériger des monuments, sauf les sculpteurs de profession, sans autorisation de l'architecte du département. C'était, dit le *Moniteur*, pour assurer l'avenir de cette « branche précieuse de l'art »; c'était surtout pour prévenir tout retour des représentations macabres que Bernini, les Coustou, Pigalle, Slodtz, Cochin et les sculpteurs de Westminster avaient prodiguées[2] : squelette, temps avec sa faux, crânes et tibias, tombeaux entr'ouverts, sablier, etc. Quatremère, néo-grec, a un insurmontable dégoût, comme tous les antiquomanes de son temps, pour cette sculpture dramatique et pittoresque, dont le principe est chrétien, mais qui faisait regretter dans nos églises de Paris « la maussade bonhomie du genre gothique ». Après Winckelmann et surtout Lessing, persuadé que « l'image et l'idée de la mort étaient soigneusement écartées » de l'art

1. *Moniteur* du 25 juillet 1816. Cf. aussi les *Annales des Bâtiments*, t. I (1816), p. 266.

2. Cf. l'article *Cimetière* dans le *Dictionn. encycl. d'arch.*, les *Réflexions sur les mausolées* (Revue universelle, t. XXII, p. 86). Même critique dans le *Rapport* de Lebreton à l'empereur en 1808, p. 124, dans la *Décade* de l'an XIII, t. 43, p. 312, etc... Pour les œuvres voir surtout Millin, *Abrégé des antiquités nationales*, t. II, pl. 16, 26, 49, et J. Guiffrey et P. Marcel, *Invent. général des dessins du Louvre*, t. III, nos 2278, 2279.

antique[1], il prône le cippe et la stèle, le sarcophage et la pyramide, l'urne cinéraire, la clepsydre, la torche renversée, tous les lieux communs que Canova a renouvelés : voilà ce qui doit peupler, au milieu « de jardins délicieux [2] », les cimetières de Paris. Son vœu ne fut que trop exaucé : témoin les mausolées de la Restauration au Père-Lachaise, les curieuses estampes postérieures à 1815, et la protestation que lui-même finit par élever contre l'excès de la copie, contre « ces espèces de recueils de tout ce que comprennent les collections antiques en fait de tombeaux [3] ».

Il a la passion des fontaines [4], comme l'Empire qui en a créé soixante-cinq, comme Rome dont il se souvient. « Il est peu d'inventions qui exigent plus de goût et de jugement. » S'il se félicite avec Molinos de leur multiplication, c'est que celui-ci, inféodé à son esthétique, va avoir « l'occasion de faire intervenir la sculpture allégorique [5] ». Nous savons la sollicitude qu'il a eue pour la fontaine des Innocents en 1787, et qu'en 1800 il a émis le premier devant le Conseil général le projet d'une fontaine sur l'emplacement du Châtelet. L'année suivante, il forme avec le Conseil le projet de la fontaine de Desaix sur la place Dauphine, que Fontaine et Fortin, choisis au concours par le Conseil encore, exécuteront dans le style qui lui est cher : antiquité, allégorie, draperie et nudité héroïques.

En 1803-1804, il reprend les essais sollicités naguère par Chaptal, par l'Institut, par Denon, par Legrand et Peyre aîné, pour défendre contre les intempéries et les taches de lichen les statues de nos jardins et de nos monuments publics [6]. C'est, à l'époque, une préoccupation générale. La capitale

1. *Réflexions sur les mausolées.*

2. Il s'est certainement associé à l'idée de Frochot de convertir en nécropole le jardin de Monceau (Arch. Nat., F[13], II, 20).

3. *Dictionn. encycl. d'Arch.*, t. II, p. 699.

4. Cf. l'article du *Dictionn. encycl. d'Arch.*, t. II, p. 409 et *Dictionn. Hist. d'Arch.*, t. I, p. 633.

5. *Notice* sur Molinos.

6. Cf. *Magaz. encycl.*, IXe année, t. IV, p. 87 ; le *Moniteur* du 10 vendém. an XII ; et les Arch. Nat., F[13] 910, n°s 350, 621, 622 sq.

renaît ; aux artistes-archéologues, tout pénétrés du souvenir des villes et villas de l'antiquité ou de la Renaissance italienne, les statues en place paraissent un des charmes de Paris. Afin de leur éviter l'infortune de quitter leur destination, où elles sont vivantes, pour finir dans le musée nécropole de Lenoir, suivons l'exemple des anciens, dont les chefs-d'œuvre de marbre, l'Antinoüs, l'Apollon... nous arrivent avec un poli et une fraîcheur d'épiderme que la préparation à l'encaustique a conservée ; d'après les formules transmises par Pline et Vitruve, il compose dogmatiquement un enduit à la cire et à l'huile d'œillet, qui bouche les pores, intercepte l'humidité, et finit par donner au marbre la teinte ivoirine des antiques. Sa chimie même est archéologique, mais l'intention en est actuelle, pressante : il faut permettre à la beauté des œuvres de s'épanouir impunément sous les cieux, parmi la verdure, aux yeux de tous. D'accord avec le Préfet de la Seine, et secondé par Molinos et Legrand, il en tente l'application à trois statues de la fontaine de Grenelle, où Bouchardon a retrouvé le secret de la beauté antique. Un mémoire administratif au Préfet[1] sollicite l'extension de cette mesure de piété conservatrice, qui réussit momentanément[2], à toutes les statues et bas-reliefs de Paris, et un mémoire[3] à la section des Beaux-Arts de l'Institut en expose l'analyse aux artistes. J. Lebreton[4], secrétaire perpétuel de la Classe, le Magasin Encyclopédique[5], le Moni-

1. Aujourd'hui perdu avec les anciennes archives de la Seine.

2. *Moniteur*, 3 nivôse an XIII. Beulé (*L'Acropole d'Athènes*, t. II, p. 93) cite le mémoire sur l'encaustique comme faisant autorité. Pourtant, dès 1806, Champagny, ministre de l'Intérieur, demandait à Alex. Lenoir d'expérimenter sur les statues de son Musée un enduit nouveau inventé par le sieur Désormaux, après insuccès du premier. Lenoir le recommande, et plus encore le procédé proposé jadis « par feu Bachelier, peintre du Roi » (*Archives du Mus. des Monum. français*, nos 331, 332). — En 1819 (*Moniteur*, 6 sept. et 11 oct.), on restaure toutes les fontaines de Paris et on les revêt d'un mastic de la composition de Diehl.

3. Lu le 25 messidor an XII (en manuscrit à la Bibl. de l'Institut). Cf. la *Décade*, t. XLIII, p. 31.

4. *Notice* des travaux de la classe, 7 vendémiaire an XIII.

5. 1803, vol. VI, p. 116. — La *Décade*, an XIII, t. 43.

teur[1] s'en font les échos et expriment au « savant antiquaire » la reconnaissance de Paris, qui lui devra l'immortalité sur place de ses dieux ou héros de marbre.

Son dernier hommage à la beauté de Paris sous l'Empire, du moins de ceux que nous pouvons connaître, est sa collaboration, après la mort de Legrand (1807), à la *Description de Paris*[2], de Landon, dont il écrit en 1808 la seconde partie : « Les Palais ». Landon nous apprend qu'il n'y collabore que par « amour de l'art », par pieuse fidélité à la mémoire et aux projets de Legrand, et qu'il ne renonça lui-même à l'achever que par la multiplicité de ses occupations. Mais sa personnalité s'étend à la première partie, les « Eglises », où Legrand a perpétué partout l'écho des idées de son ami[3], et aux troisième et quatrième parties, « Edifices d'utilité publiques », « Hôtels et Maisons » particulières, où Goulet le mentionne à propos de l'arc du Carrousel et le répète à propos de la fontaine des Innocents[4].

Quant à son œuvre à lui, elle prélude par un regret, ou plutôt une nostalgie, que Percier et Fontaine ont témoignée avant lui : celle des palais de l'Italie[5], « où le principe de l'aristocratie domine », et que Thibault, Durand, Huyot..., essaient d'acclimater à Paris[6]. Mais ici, qu'il s'agisse du Louvre et des « Thuileries », des Palais des Thermes, de Justice, du Luxembourg, de l'Institut, du Palais Bourbon, du Palais Royal, de l'Hôtel de Ville ou de l'hôtel de Salm, un historique, où se révèle la connaissance de Sauval, Félibien, Ste Foix et Piganiol, et celle des plans, constructions et constructeurs anciens ; une description du monument actuel tel que l'ont laissé les âges ; l'indication des travaux en cours

1. 17 thermidor an XII, 3 nivôse an XIII.

2. Landon dessine et grave les planches, Legrand écrit la 1re partie, les Églises, Quatremère la 2e, les Palais, Goulet les deux dernières, les Hôtels et édifices d'édilité.

3. Cf. surtout les pages sur Saint-Sulpice, sur Saint-Philippe du Roule, t. I, p. 125, 129 sq.

4. T. II, p. 47-50, 73.

5. *Description*, t. I, 2e partie, début.

6. Cf. F. Benoit, *op. cit.*, p. 273-277.

et des projets en instance, font de cette partie un document important pour la bibliographie de Paris, particulièrement du Paris impérial. Le plus vif intérêt, c'est qu'il ne constate pas seulement, mais qu'il anticipe, connaît en partie et juge ce qui sera demain par l'intervention de Molinos, Percier et Fontaine ; les projets de celui-ci, dont de Bausset a fait entrer le Journal dans la substance de ses Mémoires, sont très conformes à ses propres vœux[1].

Il prône le point de vue à ménager entre l'Étoile et les Tuileries, le raccordement de l'arc qui surgit de terre à l'Étoile avec les deux barrières de Ledoux ; pour la réunion du Louvre et des Tuileries, que la déviation de l'axe rendait si délicate, il conçoit comme Fontaine un milieu entre les projets du Bernin et ceux de Perrault : occuper l'immense intervalle par quelques constructions légères, « qui, laissant apercevoir toute la grandeur du tableau, cachent les irrégularités du détail » ; l'arc du Carrousel, qu'il espère voir raccorder aux ailes latérales du Louvre par des portiques, lui donne un commencement de satisfaction[2]. Au vieux Louvre, contrairement à la commission d'artistes de l'Institut[3], il loue l'idée de l'Empereur de laisser pour compte à Lescot sa façade et son attique du XVIe siècle et de couronner d'un troisième ordre, selon les dessins de Perrault, les trois autres ailes[4]. Il irait volontiers, unitaire forcené, jusqu'à supprimer l'attique de Lescot, pour harmoniser le tout : les bas-reliefs trouveraient place ailleurs ! Enfin, avec une insistance qui s'appuie sur « l'opinion universelle et le goût de tous les gens instruits », il presse Fontaine de pratiquer des refends dans le soubassement de la façade du bord de l'eau et de la colonnade pour en rompre la « froideur ». Quand on aura démoli Saint-Germain-l'Auxerrois, un « beau

1. *Mémoires* de Bausset, t. IV, p. 105, 109, 120, 123, 132, 201.

2. *Description*, t. I, 2e partie, p. 4-25 : comparer le texte et les planches avec celle de Percier et Fontaine dans Clarac, *Musée de Sculpt.*, t. I, pl. 110.

3. Cf. Baltard, *Paris et ses Monuments*, p. 43.

4. *Description*, p. 43-44.

percé », selon le projet de Fontaine, mettra celle-ci en valeur[1].

C'est encore de percés qu'il rêve autour de l'Hôtel de Ville, qu'il aime comme un bourgeois et un magistrat de Paris aime la vieille maison commune, sans douter le moins du monde que « Dominique Boccadoro, dit Cortone », l'ait conçu. D'ici, ouvrons un percé qui découvrira le parvis de Notre-Dame. Puisque le préfet Frochot y a installé la Préfecture en 1801, pressons Molinos, architecte de la ville, de profiter de la démolition de l'église Saint-Jean-en-Grève, d'englober l'ancien édifice dans un nouveau plus adéquat à la majesté du Paris impérial, et d'isoler celui-ci dans un vaste espace[2]. A propos du palais Mazarin, la *Description* reprend les desiderata qu'il avait exposés en 1806 à la classe d'Histoire, qui l'avait chargé d'un rapport[3] sur un local destiné aux séances publiques de l'Institut, ici transféré par décret du 10 ventôse an XIII : il se résigne à le voir installer par Vaudoyer, sous la coupole de l'Église « convertie », mais il ne voudrait pas du double amphithéâtre, où membres de l'Institut et invités semblent, les uns et les autres, être là pour voir et être vus. Cette disposition « bizarrement théâtrale » convient-elle à des séances académiques[4] ? L'opposition de ses collègues[5] et de Vaudoyer eut raison de son austérité chagrine.

Le vœu qui se dégage de toute la description des palais est celui des italianisants, de Molinos, de Legrand qui vient de mourir, de Durand, de Peyre, Poyet, Chalgrin, Percier, Fontaine, de l'Empereur lui-même en dépit de ses contra-

1. *Description*, p. 45.

2. *Id.*, p. 82-87 et 2e édit., p. 274.

3. *Procès-verbaux de la classe d'Hist.*, 11 juillet 1806. — Le 4 juillet il avait appuyé la proposition d'une salle commune à toutes les Académies pour leurs séances particulières. — Rappelons qu'au collège des Quatre Nations, en 1791, était le bureau de l'administrateur du Panthéon français : nulle part Quatremère ne fut plus chez lui.

4. *Description*, p. 94. « Spectatum veniunt spectentur ut ipsi ».

5. *Procès-verbaux de la classe d'Hist.*, 18 juillet 1806. Voir aussi l'*Invent. des Rich. d'art, Paris, Mon. civils*, I, p. 4.

dictions, de tout l'Empire, épris du goût latin ou romain : refaire sur un plan uniforme, plein d'espaces géométriques, d'avenues et de perspectives, conçu tout entier d'un seul coup, la vieille ville lentement formée par les âges et dont les imprévus prétendus pittoresques ne leur paraissent que malfaçons. Aussi la *Description* de Quatremère reçut-elle du public « l'accueil le plus favorable ». A propos du Louvre, Clarac la consulte et la loue[1] ; elle aura une deuxième édition ; Landon regrette que Quatremère ne puisse se charger du reste de l'ouvrage[2]; il eût appliqué aux places, portes, fontaines, hôtels et maisons, le même compas, rapporté de Rome.

VII. — Sous la Restauration, sa participation aux travaux d'art et embellissements de Paris est plus active encore. Si sa nomination d' « Intendant des arts et monuments publics », dont nous savons qu'il rédigea les motifs et les articles, n'avait pas été annulée par le retour de Napoléon, il eût façonné Paris selon son idéal gréco-romain : il s'attribuait[3] la haute surveillance sur les monuments à conserver, à restaurer, à continuer ou à entreprendre, le soin de recueillir les plans d'embellissements publics, le droit d'entrer à son gré au Conseil des Bâtiments civils, d'approuver tous les projets, même ceux du « Directeur général des travaux de Paris », et d'indiquer pour toute œuvre faite ou à faire une destination noble et utile. La presse était frappée de l'étendue de ces attributions[4] ; Peyre se félicitait du choix du titulaire. Les fonctions nouvelles dont le gratifie la seconde Restauration lui restituent l'influence que les Cent Jours lui ont enlevée ; il est secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, qui « donne son avis motivé sur tous les projets ou questions d'art qui lui sont adressés par le gouvernement, et

1. *Musée de Sculp.*, t. I, p. 662.
2. T. II, p. 5-6.
3. Papiers personnels à la Bibliothèque de l'Institut. Extrait de l'ordonnance royale du 28 janvier 1815.
4. Cf. le *Magaz. Encycl.*, 1815, t. I, p. 387.

accompagne son rapport de dessins ou modèles[1] ». Le concours de l'Académie et de son secrétaire, qui fait partie de toutes les commissions, fut très sollicité de 1816 à 1830.

Rappelé au Conseil général de la Seine, il reprend sa place, de 1816 à 1830, dans le bureau des améliorations, et jouit près du nouveau préfet (1812), le comte de Chabrol, du même crédit que naguère près de Frochot. Chabrol, dans ses rapports, ne cache pas ce qu'il doit, dans les mesures qu'il prend pour la beauté de Paris, à ses excellents conseils[2], toujours dictés par un sentiment parfait du beau et du vrai. Voilà, suspendue sur Paris, la formule néoplatonicienne. Il félicite l'assemblée de « posséder cet homme de goût », qu'il appelle sitôt qu'il est indécis sur le sort d'un projet ; « l'administration, lui dit-il, est accoutumée à recevoir vos secours ». Le fait est que ses rapports annuels sur ce qui a été fait dans Paris, même quand ils n'invoquent pas l'autorité de Quatremère, nous rendent l'écho assez fidèle de ses idées. Elles règnent chez les artistes, dans la Commission des Beaux-Arts[3] instituée près la préfecture de la Seine et chargée des travaux d'art de Paris : Quatremère, qui n'en fait point partie, y est sans cesse appelé pour donner son avis sur les projets et diriger les artistes dans l'exécution. Il arrive même à Chabrol de la convoquer à l'Institut pour éviter à ce précieux conseiller de se déranger : c'était aller chercher dans l'antre même de la Sibylle, près du grand prêtre, le secret de la beauté pseudo-antique. Au comité consultatif des Bâtiments de la Couronne[4] siègent ses amis et complices en fait de goût, comme Rondelet, Molinos et Gondoin. Ajoutons l'amitié de Lafolie, conservateur des monuments sous la direction du ministère de l'Intérieur, et la confiance de Corbière (1820-1828), qui sollicite ses avis. Il

1. Art. 35 du règlement du 9 juillet 1816.

2. Lettre du 17 juin 1817, rapports du 21 juin et d'août 1827, lettres du 4 juillet 1828 et du 5 mars 1829.

3. Cartellier, Dupaty, Castellan, Turpin de Crissé, Letellier, puis Cortot, Ingres, Lebas, etc. (cf. Grégoire, *Itinéraire dans les églises de Paris*).

4. Arch. Nat., O^3 1060.

a été de 1816 à 1830, plus encore que ne le disent les documents, un des arbitres des embellissements de Paris.

Selon son vœu déjà ancien, le système du concours entre les artistes est à peu près aboli[1] : les travaux, sur sa requête[2] expresse et répétée au comte de Chabrol et au ministre de l'Intérieur, sont confiés aux anciens pensionnaires de Rome, orthodoxes garantis, qu'il tient sous sa tutelle : les monuments à Godde, Huyot..., les sculptures à Cortot, Lemaire, Jacquot, Ramey..., les tableaux ou fresques à Ab. de Pujol, Guillemot, Hersent, Mauzaisse, Couder, Vinchon, etc... Chabrol, fidèle au mot d'ordre qui vient de l'Institut, écrit au comte de Pradel, directeur de la maison du Roi : « J'ai établi en principe que je ne m'occuperais que de jeunes artistes revenus de l'École de Rome[3]. » Le « Moniteur »[4], les publicistes enregistrent la décision qui sauvegarde Paris des profanations des romantiques. Rares sont les exceptions jusqu'en 1830, comme celle qui, en 1827, fait confier à E. Delacroix, par le Conseil général lui-même, le « Jésus au Jardin des Oliviers » pour l'Église Saint-Paul, et, par la maison du Roi, le « Justinien dictant les Pandectes », destiné aux salles du Conseil d'État au Louvre[5].

C'est Quatremère encore qui veille à la destination publique de l'œuvre d'art[6], destination qui devient depuis 1816 un dogme tout à fait officiel, surtout au Conseil général : « Les œuvres d'art sont faites pour les Eglises, dit Chabrol ; c'est leur première, leur plus noble destination, et, à l'origine, les édifices religieux furent le berceau des arts[7] ».

1. Cf. *Notice historique* sur Girodet.

2. Lettre du 21 juin 1816. — Rapport au ministre sur le choix des architectes pour les travaux du gouvernement : l'Académie dressera une liste des élèves de l'école des Beaux-Arts et des pensionnaires de Rome (Arch. Acad. B.-A., 1830, et Arch. Nat., F^{17} 86171).

3. 22 août 1817 (Arch. Nat., O^3 1396, n° 674), et *Rapport* au conseil général sur le budget de 1826, p. 19.

4. 4 juillet 1817. — Miel, *Sal. de 1817*, p. 30.

5. Cf. Clarac, *op. cit.*, t. I, p. 666 sq.

6. Cf. *Notice* sur Chalgrin.

7. *Rapport* sur le budget de 1827, p. 71.

C'est le lieu-commun dont Quatremère, depuis 1796, s'est fait le héraut. Avec lui le Conseil vote, en quinze ans, 1 296 218 francs pour 219 tableaux et 125 statues ou bas-reliefs, en faveur des églises de Paris vidées en 1789-1794 de leur contenu. Si A. Grégoire, ancien rédacteur à la Préfecture de la Seine, lui offre en 1833 son *Itinéraire de l'artiste et de l'étranger dans les Églises de Paris* et son *Relevé des objets d'art commandés de 1816 à 1830 par l'administration de la ville de Paris* dans les mêmes églises, c'est comme à l'un de ceux qui ont le plus fait au Conseil, pour les repeupler ; et Quatremère, heureux de l'hommage, demande pour l'Académie des Beaux-Arts une vingtaine d'exemplaires. En 1823, un concours est ouvert par le Préfet de la Seine entre dix architectes pour la construction de Notre-Dame de Lorette ; dans l'avis[1] qui est joint au programme son influence est évidente : « La Ville, par l'organe de M. le Préfet, ayant à distribuer des travaux d'encouragement aux artistes, peintres et sculpteurs, pour ensuite en orner les Églises, il serait à désirer pour le bien de l'art, pour l'avantage des artistes, enfin pour l'harmonie et le bon ordre dans la décoration de nos temples, que les tableaux ou statues fussent faits exprès pour des places destinées d'avance, et non accrochées comme de simples expositions et comme n'appartenant en rien à l'édifice. » Destinées aux églises ou à la voie publique, les œuvres d'art, conçues à Paris, vont en province parler à chaque cité de la gloire de la dynastie et de ses propres gloires ou traditions, et lui offrir des archétypes du goût. A la prière de Vaublanc[2], l'Académie « propose des sujets de tableaux destinés à être envoyés par le Roi dans plusieurs villes du royaume, et qui représenteraient des traits de l'Histoire de France, particulièrement en rapport avec chacune de ces villes ». Quatremère aide à cette décentralisation d'un genre spécial, qu'il souhaitait dès 1791, mais cette fois catholique et monarchique d'inspiration. Mais à

1. Dulaure, *Histoire de Paris*, appendice, dans le t. VIII, p. 13 sq.
2. *Procès-verbaux de l'Académie*, 4 mai 1816.

Paris ou en province, presque toutes ces œuvres, instruments d'une propagande, seront des manifestes plus que des œuvres d'art : les recherches de la forme n'y prévaudront pas sur l'idée ; presque aucune ne se réclame du romantisme.

Paris reçoit en 1818 l'hommage d'une réédition de la « Description[1] », avec des changements intéressants que nécessitaient le nouveau régime et les nouveaux projets. Décidément, maintenant que l'arc de l'Étoile monte, il y a lieu de regretter qu'il ne soit pas « orné de quelque ordre d'architecture, comme l'arc de Titus ou celui de Janus à Rome ». Raymond et Chalgrin avaient conçu, l'un des colonnes engagées, l'autre des colonnes isolées et adossées : Quatremère, qui laisse entendre que Chalgrin écouta ses avis, semble exprimer une déception très personnelle à la suite du parti pris de pieds-droits sans colonnes[2]. Quant à la réunion du Louvre et des Tuileries, ce n'est plus seulement par des constructions intermédiaires comme l'arc du Carousel et par les galeries latérales qu'il la faut opérer, mais aussi par une galerie transversale coupant en deux l'immense vide, où l'Empereur trouvait de la majesté, où il voit de la froideur, et cela entre les deux palais, dans l'axe de la rue de Richelieu. C'est la crainte de l'indéfini, le souci classique de discipliner l'espace en le divisant. C'est le projet de Fontaine, d'après lequel Landon grave une nouvelle planche pour cette deuxième édition[3]. Nouvelle reprise[4] aussi de l'ancien et cher projet, qui consiste à réunir au Louvre, « autour de la personne du Roi » cette fois, le Museum, qui y est déjà de par les décrets successifs de 1791, 1792 et 1793, la Bibliothèque du Roi qui est encore rue de Richelieu, et l'Institut qui a été transféré par le décret de l'an XIII au Collège Mazarin. Cette idée du Louvre, Palais uni-

1. Chabrol et le conseil général font rassembler des documents pour la continuation de l'Histoire de Paris « que Félibien avait rédigée jusqu'en 1722 seulement » (*Rapport de Chabrol au conseil sur le budget de 1823*, p. XVI).

2. *Notice* sur Chalgrin. — Durand au contraire (*Leçons d'Archit.*, t. II, p 24) ne veut pas de colonnes adossées qui « ne disent rien à l'esprit ».

3. T. I, p. 299-303 et pl. 38.

4. *Id.*, p. 305.

versel et encyclopédique a toujours séduit cet unitaire, et sans doute d'autres avec lui. Ensuite pressons l'exécution de bas-reliefs au-dessus des portes et des œils-de-bœuf des trois façades intérieures de la cour du Louvre, afin que le rez-de-chaussée « soit entièrement semblable » à celui de Lescot ; pressons la restauration des murs et tours du Palais de Justice, sur le quai de l'Horloge, dont l'aspect est « hideux », et le dégagement de l'intérieur encombré d'habitations particulières. Enfin, quand Turpin de Crissé, en 1835, entreprend les « Souvenirs du vieux Paris[1] », c'est à Quatremère qu'il demande le premier, le souvenir du Paris gallo-romain au palais de Julien ; dans cette œuvre collective, où Revoil, du Sommerard, Vimeux..... chantent, parfois avec des effusions de ballade romantique en prose, la beauté des monuments du moyen âge, le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts et l'antiquaire de l'Académie des Inscriptions détaille, au début, la beauté d'un monument antique : c'est une déclaration de principe.

Passons à son rôle actif. A propos des aspects de Paris, de Corbière, ministre de l'Intérieur, se souvenant que Quatremère l'a plusieurs fois entretenu de ses projets pour l'embellissement du quartier compris entre la Barrière de l'Étoile et le jardin des Tuileries, lui demande en 1826 un plan et un rapport développé [2]. Nous ne les avons pas retrouvés ; mais ses autres écrits nous livrent le secret de ce qu'il proposa : d'abord de hâter la construction de l'arc de triomphe ; il aspire « au bel exemple de cette masse gigantesque », dont le majestueux modèle en toile peinte, dressé par Chalgrin en 1810, « dominait Paris de toutes parts », et qui « fera point de vue de la porte du Palais des Thuileries[3] ». Colossal et

1. « *Souvenirs du Vieux Paris*, exemples d'architecture de temps et de styles divers, dédié au duc de Bordeaux par le comte Turpin de Crissé..... avec des notices historiques par Castellan, Clarac, Huyot, Pastoret, Quatremère de Quincy, R. Rochette, du Sommerard, etc. », Paris, Duverger, 1835, in-f°.

2. Lettre du 23 novembre (collection H. Jouin).

3. *Description*, p. 7, et *Notice* sur Chalgrin : « La grandeur physique est une des principales causes de la valeur et de l'effet en architecture ».

perspective close, voilà deux beautés qui s'annoncent. Puis, comme l'arc de triomphe est l'entrée de ville idéale, la Porte en soi, il est très hostile aux barrières de Ledoux [1], « bizarres..., de goût incohérent » dans l'emploi « repoussant » des bossages. Bien qu'il n'en demande pas la suppression [2], il est permis de croire qu'il encouragea la désinvolture avec laquelle le préfet de la Seine, faisant achever autour de Paris en 1819 le système des « propylées », changea les plans de Ledoux, par exemple à Vaugirard, pour les rendre plus légers [3] ; l'antiquaire pouvait-il approuver ce Pæstum ou ce toscan de haute fantaisie? L'association du bossage et de l'ordre dorique lui est un solécisme. Nulle indulgence pour cet essai curieux de symbolisme, où le « repoussant » des blocs cherchait à exprimer le soupçon et l'hostilité de la... douane [4]. Sur la place Louis XV il voudrait, comme Fontaine, la statue équestre du roi accompagnée de quatre grandes vasques [5], et probablement, comme son ami Durand et comme le préfet de la Seine, un portique promenoir ouvert autour de la place, du moins du côté des Champs-Élysées [6]. Le portique est une des formes monumentales que son classicisme a prônées ; en 1818, plusieurs parties des portiques de la rue de Rivoli restant inachevées, il propose, en un rapport [7] au Conseil général, d'imposer les propriétaires qui ne se seront pas conformés aux plans du décret de 1811, qui sont des plans de Fontaine : « l'exécution en sera l'un des plus beaux ornements de la capitale ». Il insiste dans la *Des-*

1. Il y voit un effet de l'esprit d'innovation en architecture, une sorte de romantisme anticipé (*Notice historique sur Peyre*, 1823).

2. La loi du 27 vendémiaire an VII, rétablissant l'octroi municipal, leur avait rendu leur ancienne destination.

3. *Annales des Bâtiments et des Arts*, 1819, p. 39.

4. Cf. Blanc, *Gramm. des arts du dessin*, p. 104 : les barrières de Ledoux étaient « des chefs-d'œuvre à leur manière. Le marchand, du plus loin qu'il apercevait ces pleines et lourdes murailles..., songeait tout de suite à payer la rançon de l'industrie et du travail. »

5. *Description*, édit. 1818, p 235.

6. Arch. Nat., F⁶ II, 23, Seine.

7. Séance du 25 juin 1818 (Proc.-verb. aux Arch. Nat.).

cription de Paris : l'année suivante les travaux du portique à l'italienne, à la bolonaise, étaient repris[1].

En architecture, le ministre de l'Intérieur ayant soumis en 1717 à l'Académie le projet, dressé par Damesme sur les indications du comte de Jouffroy, d'un Opéra à édifier rue de Rivoli et de Castiglione, précisément sur les terrains précieux qu'il avait jadis défendus contre la convoitise de la Législative, il juge, avec la section d'architecture, qu'il faut laisser l'Opéra où il est, rue de Richelieu, et, pour le dégager, transférer au Louvre la Bibliothèque du Roi. Du reste « il ne faut pas remettre à une société particulière le soin des embellissements de Paris » ; l'Académie n'est-elle pas la gardienne officielle du goût ? En effet, dans son rapport à Laîné au nom de la commission, il rejette un projet de théâtre « sans aucune espèce d'ornement allégorique ou symbolique, aucun bas-relief, aucun signe qui rappelât la destination de l'édifice[2] » ; le *Dictionnaire historique d'architecture* nous dit quel est son vœu : une salle de théâtre demi-circulaire, simplement couverte, comme dans l'antiquité. En tous cas voilà écartée la conception par trop austère de l'élève de Ledoux. Désirant « réunir au collège d'Harcourt l'administration de l'Université de Paris », il « dicte » à Guignet, futur architecte du collège devenu le Lycée Saint-Louis (1820), de nouveaux projets. Guignet, candidat en 1819 à la succession de Gondoin à l'Académie, lui rappelle[3] leurs conférences, où il avait l'honneur de lui « soumettre ses plans », qui seront exécutés de 1822 à 1830[4] : de là peut-être la grecque qui court le long de l'édifice, les pilastres de la partie supérieure, et, au soubassement, les refends que Quatremère sollicitait au-dessous de la colonnade du Louvre.

En 1826, les accroissements des collections royales exi-

1. *Moniteur*, 1er septembre 1819, p. 1157.

2. *Proc.-verb. de l'Académie des Beaux-Arts*, 8 et 29 novembre 1817, 7 février et 2 mai 1818.

3. Lettre du 8 janvier 1819 (Arch. Acad. B.-A.).

4. *Histoire générale de Paris. Topographie du Vieux Paris. Région occidentale de l'Université*, p. 428.

geant une extension de la Bibliothèque, il fait un rapport que Guigniaut dit être définitif et précis[1]. Il concluait en faveur du projet radical de Visconti, fils de l'archéologue Ennius-Quirinus, comme étant le plus pratique par ses dispositions et le plus artistique par la beauté de l'ensemble : il s'agissait, tout simplement, de raser les hôtels Tubœuf et de Nevers, et d'édifier à leur place, sur les rues Vivienne et des Petits-Champs, des galeries nouvelles à étages multiples[2]. Le projet ne fut pas exécuté ; mais voilà hautement patronné le futur architecte, d'hérédité si classique, des fontaines Louvois, Molière, Saint-Sulpice, et du tombeau de Napoléon[3].

Il est regrettable que nous n'ayons pas retrouvé le rapport qu'il envoie en 1825 au comte de la Rochefoucauld, chargé du département des Beaux-Arts, sur le projet de Guis, professeur d'architecture à Marseille, de créer deux nouveaux ordres d'architecture, l'un « français », l'autre « français-royal ». La Rochefoucauld fut entraîné peut-être par l'exemple de Colbert en 1677, sinon de Saint-Valéry Scheult qui invente sous la Révolution un « ordre héroïque français » avec chapiteau orné d'aigles et entablement de casques et de tambours ; toujours est-il qu'il lui écrit que l'idée lui a paru motiver un examen[4]. L'examen du secrétaire perpétuel de l'Académie dut être aussi sévère que le jugement des classiques du XVIIe siècle : car, à propos du Louvre pour lequel précisément Colbert[5] avait ouvert le concours fameux, il traite

1. *Notice historique sur la vie et l'œuvre de Quatremère,* édit. de 1866, p. 74.

2. Cf. les « *Grandes Institutions de la France.* La Bibliothèque Nationale », 1908. — En 1814 Visconti avait eu le 2e Grand Prix sur le programme d'une « Bibliothèque-Musée ».

3. Il est piquant de constater qu'en dépit du patronage donné en 1826 à Visconti, ce furent les projets de H. Labrouste qui furent réalisés en 1854, de Labrouste le révolutionnaire, dont Quatremère et l'Académie avaient tenté en 1829 de réprimer les jeunes audaces. Il appliqua à la grande salle de travail l'usage systématique, franchement accusé, du fer : témoignage d'impuissance selon les défenseurs de la tradition. Fer, faïence émaillée, groupement de coupoles, autant d'éléments de « nouveauté » !

4. Lettre de Guis à La Rochefoucauld, et lettre de ce dernier à Quatremère, 1825 (Arch. Acad. B.-A.).

5. Cf. la communicat. de M. Lemonnier à la *Soc. de l'Hist. de l'Art français,* 1908, p. 139 du Bulletin.

l'idée de « ridicule » et l'invention de « chimérique[1] ». Ne touchons pas aux ordres traditionnels créés par la Grèce et Rome, définis par Vitruve : ils existent en soi comme des Archétypes. En art le gallicanisme est une hérésie.

Ce n'était pas être hérétique que prendre souci du château de Chambord : il est de la Renaissance, et, pas plus que pour l'Hôtel de Ville, Quatremère ni personne ne doutait qu'il fût italien par le dessinateur, par les constructeurs, par le style. En 1821 l'Académie souscrit pour l'achat, non seulement par « patriotisme », mais par intérêt à l'égard d'un « monument précieux pour l'histoire de l'architecture et pour l'art[2] », et Quatremère est de la commission non seulement d'achat, mais de restauration[3]. Il est heureux que celle-ci ait négligé, après l'acquisition, l'œuvre de Pierre Nepveu, dit Trinqueau, et de Jacques Coqueau.

Mais c'est au Palais des Thermes que son intervention fut vraiment féconde, d'autant plus que le sort des constructions lui parut de bonne heure attaché au sort d'un musée d'antiquités nationales. Les deux idées, malgré leurs affinités logiques, ne se sont pourtant pas associées tout de suite dans son esprit. Dès 1791 il déclare bien avoir catalogué une centaine d'antiques gallo-romains originaux, mais c'est au Louvre, pour l'École nationale de dessin, qu'il les voudrait recueillir comme une galerie de modèles[4]. Du groupe de ses intimes Clérisseau et Legrand[5] est partie en l'an II la campagne pour la restauration de la grande salle du Palais et pour l'installation d'un musée d'antiques, mais d'ornements d'architecture, et de toutes provenances. Lui-même, pendant que Grégoire attire la sollicitude de la Convention[6] sur cette ruine du Palais antique, l'évoque dans son rapport de

1. *Description de Paris*, le Louvre.
2. *Procès-verbaux*, séance 24 février 1821.
3. *Annales franç. des Bâtiments et des Arts*, 1821, p. 12.
4. *Considérations sur les arts du dessin*, p. 129.
5. Arch. Nat., F[13] 910 : dossier très intéressant pour la question de l'origine du musée, et qui apporte des éléments nouveaux.
6. 24 frimaire an III (*Moniteur*, 27 frim.).

l'an II sur le Panthéon comme un bel exemple à conserver d'appropriation du mode de construire au climat et aux matériaux du pays[1]. En 1796, dans les *Lettres* à Miranda, pendant que le Conseil des bâtiments civils pousse aux travaux et au musée d'ornements[2], il sollicite des fouilles en Provence, mais recommande d'en installer les résultats dans l'amphithéâtre de Nîmes[3] restauré : si la salle des Thermes n'est pas en question, voilà précisée pourtant l'idée de recueillir les antiquités proprement nationales, et de leur donner pour abri l'un de nos monuments antiques : le cadre et l'objet seront en harmonie, ce sera le musée organique et vivant.

Le projet d'un musée gallo-romain aux Thermes apparaît pour la première fois nettement exprimé en 1807, dans une notice anonyme de l'*Athenœum*[4] sur les Thermes de Julien, accompagnée d'une curieuse gravure de la grande salle par L.-P. Baltard, et qui ne peut émaner que du groupe où l'idée s'élaborait lentement depuis longtemps : celui de Clerisseau, Legrand et Quatremère. L'idée se restreint même en se précisant : il ne s'agit pas seulement de l'achat des ruines, de la restauration de la grande salle et de son aménagement pour recevoir des antiquités de la Gaule romaine, mais d'un « museum parisien ». En 1808, Quatremère, succédant à Legrand dans la *Description de Paris*, consacre à la ruine précieuse qui est « un des titres généalogiques de la Ville de Paris », à la qualité de sa construction, à sa durée étonnante, une étude qui finissait par le vœu pressant qu'un

1. *Rapport de l'an II sur le Panthéon*, 2e partie.

2. Cf. aussi le beau rapport de Chalgrin au conseil, le 16 germinal au V, sur la conservation des monuments de Paris : Les thermes sont mentionnés (Arch. Nat., F13 333a).

3. 2e lettre, fin. — Cf. aussi le *Recueil et parallèle des édifices en tous genres*, par Durand et Legrand, an VIII, p. 40, et les *Antiquités de la France*, de Clerisseau et Legrand, 1804, préface.

4. 1807, no 1 : « que le gouvernement veuille bien acquérir la vaste salle... de cet antique palais..., qu'il la répare... ; là on pourrait réunir le petit nombre de sculptures antiques exécutées ou du moins apportées par les Romains à Paris, que l'on y a retrouvées, que l'on y découvrira encore ». — Du Sommerard se trompe donc quand il fait remonter le premier projet du musée à 1819 (*Notice sur l'Hôtel de Cluny et sur le Palais des Thermes*, 1834).

édifice « riche en souvenirs et fécond en leçons de tous genres pour l'art de bâtir, fût enfin désobstrué dans ses abords, fouillé dans ses fondations, soustrait aux agents destructeurs qui hâtent sa ruine, et mis en état d'offrir de longs exemples au peuple qui veut marcher sur les traces des Romains [1] ». Il ne cessera, en effet, d'inviter les architectes à venir étudier sur ce magnifique exemplaire la voûte d'arêtes, où les Romains excellèrent pour diviser les poussées, le mode de construction, si solide et si économique à la fois, pratiqué avec des matériaux vulgaires tirés du pays, et la belle distribution des lumières [2]. Est-ce là que l'Empire et la Restauration ont pris en partie leur goût pour la voûte d'arêtes ?

En 1817, Grivaud de la Vincelle ayant, dans son *Recueil des Monuments antiques de l'ancienne Gaule,* émis le vœu d'un musée gallo-romain dans l'antique salle des Thermes [3], Quatremère, qui s'est chargé de présenter l'ouvrage dans le *Journal des Savants* [4], revendique en l'appuyant cette initiative, déjà ancienne, et gourmande l'indifférence des Parisiens. Ce Museum central serait le modèle des institutions analogues de province, et l'Académie des Inscriptions, devenue l'âme de toutes ces enquêtes, signalerait au gouvernement les acquisitions destinées à le peupler. L'année suivante son

1. *Description,* Palais des Thermes (1809).

2. Les architectes Durand (*op. cit.*), Landon (*Description de Paris*), Legrand, Chalgrin, tous les architectes du conseil des bâtiments civils, tous les architectes de l'Acad. des B. A., l'ingénieur archéologue Jollois (*Acad. des inscr.*, 2e série, *Antiquités de la France,* t. I, 1843), etc., ont eu pour la structure de la voûte la plus vive admiration. La voûte d'arêtes reprend faveur : il y en a à l'arc du Carrousel (1806), aux guichets du Louvre, aux portiques de la chapelle Expiatoire (1826), etc. Quant aux beaux effets de lumière et d'ombre et aux pittoresques harmonies de la végétation et des ruines, il y a lieu d'étudier à la Bibl. Nat. (Est., Topographie, Seine, Paris, vol. I) les curieuses gravures de Gaille, Née, Delamonce, Chatillon, Santi ; et celles de Baltard, Henri Legrand, Lemercier, etc.

3. Le *Moniteur* (5 décembre 1817) se fait l'écho de ce vœu, se félicite à ce propos que la collection d'antiquités Calvet soit restée à Avignon (Musée), et déplore que les deux sarcophages trouvés à Saint-Médard d'Eyran aient été acquis par le Musée Royal au lieu d'aller à Bordeaux où était leur place.

4. *Journal des Savants,* octobre 1817, p. 596.

vœu reparaissait dans la deuxième édition de la *Description de Paris*[1].

Cette fois la double idée était mûre ; aussi, en 1819, l'année féconde entre toutes[2] pour la recherche de nos antiquités nationales, il agit, et d'une façon décisive : outré de voir le marchand de vins Falaize rouler ses tonneaux dans la salle des empereurs, il profite d'une visite du duc d'Angoulême aux Thermes[3] pour mettre en mouvement les bonnes volontés de celui-ci, du ministre Decazes et du Roi. Il inspire à Decazes un rapport au roi[4], qui conclut à la location du monument par la ville, la première intéressée, et à des mesures immédiates de conservation : l'État donnerait par an 30 000 francs pendant cinq ans, et la ville, c'est-à-dire le Conseil général, où Quatremère a tout crédit, dirigerait les travaux. Une commission[5] est nommée à cet effet par le Préfet de la Seine, avec Quatremère de Quincy naturellement, Gérard, Denon, puis Forbin, Fontaine et Alex. Lenoir ; la nomination de ce dernier, inconsolé de la dispersion du musée des Petits-Augustins dont le musée naissant allait s'approprier les dernières dépouilles, était un acte à la fois de justice et de diplomatie.

La commission, dont Quatremère est le rapporteur, fait décider par Decazes, le 5 juin 1819[6], que la salle dite le Palais des Thermes serait débarrassée des maisons qui en obstruaient les abords, que le terrain devenu libre serait

1. T. I, p. 374.

2. Cf. le *Moniteur*, 22 janvier, 12, 13 mars, 29 mai, 26 juillet, 27 août, 13 et 28 septembre 1819. — Cf. en 1818 les séances du 8 juin et du 3 juillet de l'Académie des Inscr. (*Procès-verbaux*).

3. *Moniteur*, 7 juin 1819. — Naturellement c'est au duc d'Angoulême que longtemps la presse attribua l'initiative du projet, vieux déjà de dix ans (*Rev. Archéol.*, 1844, p. 21 ; *Notice historique sur le Musée des Thermes...*, 1883, p. XVI). De Guilhermy (*Itinéraire archéologique de Paris*, 1855, p. 8-9) l'attribue à Louis XVIII.

4. Dulaure, *Histoire de Paris*, 6e édit., 1837, p. 105, note. — L'*Artiste*, 1834, t. VIII, p. 262. — Du Sommerard, *Les Arts au moyen âge*, 1838, t. I, p. 67-68. — Pigeory, *Les Monuments de Paris*, 1849, p. 60.

5. *Annales des Bâtiments*, 1819, p. 236.

6. J.-B., *Notice historique sur le Palais des Thermes*, 1841, p. 73 sq.

clos de murs décorés dans le style du monument même, que la salle resterait dans son état actuel, et que l'on y formerait un musée au milieu duquel serait placée la statue de Julien ; enfin que ce musée ne serait formé que d'antiquités gauloises romaines trouvées en France. Le vœu était exaucé : la ruine, désormais conservée, servirait elle-même à conserver les œuvres contemporaines ; c'était, non installer un musée, c'est-à-dire un dépôt ou dépositoire, mais recréer le milieu, presque l'atmosphère d'une civilisation, la plus belle, selon Quatremère, qui ait fleuri sur notre sol.

Pour les travaux, le Préfet nomme un des favoris de celui-ci, l'architecte Godde [1]. Et c'est Quatremère qui en réalité les dirige ; préoccupé de couvrir les voûtes de la grande salle, qui « supportent depuis fort longtemps quatre ou cinq pieds de terre formant un jardin où sont plantés quelques arbres fruitiers », il fait demander [2] par Thevenin, directeur de la Villa Médicis à Rome, au pensionnaire Landon qui prépare un travail sur les Thermes antiques, comment est couverte la voûte de la grande salle des Thermes de Dioclétien, et si, dans l'antiquité, les salles voûtées des Thermes avaient des toitures ou des terrasses. C'était appeler Rome elle-même à restaurer un monument de la Gaule romaine. C'est donc lui qui voulut la toiture portée sur des soutènements à la romaine, c'est-à-dire en assises de petit appareil séparées par des chaînages de briques. Du Sommerard, hostile à la Commission académique et à Godde, la qualifie de « halle à bestiaux ».

Gilbert salue ces travaux par des « Recherches historiques sur le Palais du Thermes [3] » qui sont une copie de la *Description* de Quatremère. Mais à la chute de Decazes (février 1820) ils se ralentissent, puis s'interrompent ; en vain le Conseil général [4], par son bureau des améliorations dont Quatremère

1. Élève de Delagardette, dessinateur en chef des travaux de Paris sous la direction de Molinos (cf. le chap. sur Quatremère et les artistes).

2. Lettre du 23 janvier 1820 (Arch. villa Med.).

3. *Annales françaises des Arts*, t. VI, 1820, p. 177-189.

4. Séance du 26 août 1821 (*Extrait des Procès-verbaux*, aux Archives Nationales).

est le héraut, fait-il un nouvel appel à la générosité du Ministère. En 1824, Bins-de-Saint-Victor[1], renouvelant ces vœux, recopie encore simplement des pages de Quatremère. Celui-ci a si fortement marqué de son empreinte l'historique et les projets qu'on les lui emprunte. Lui-même ne se lasse pas : en 1825 dans le *Dictionnaire encyclopédique* d'architecture, en 1832 dans le *Dictionnaire Historique* d'architecture, en 1835 dans les *Souvenirs historiques* du Vieux Paris, il rappelle aux Parisiens, avec une monotonie quasi-liturgique des idées et des termes, la beauté, le passé, le présent, l'avenir souhaitable du monument. A sa dernière notice il joint deux expressives lithographies de Lemercier[2]. En 1831 il avait reçu une première satisfaction : Paris, grâce au nouveau Préfet, avait acquis les Thermes de Lutèce. Mais une amertume dut se mêler à sa joie d'archéologue : il n'avait voulu sauver qu'un édifice gallo-romain et n'y installer que des œuvres de la même civilisation ; le vœu de Grivaud de la Vincelle d'y joindre des objets purement celtiques n'avait pas eu d'écho. Mais, en 1833, Albert Lenoir[3] expose au Salon son projet de réunir aux Thermes le gothique hôtel de Cluny, qui a « commencé, dit Quatremère, la dégradation de l'ouvrage des Romains », pour en faire un musée du moyen âge. Voilà le moyen âge qui s'installe, contenant et contenu, à côté de l'antiquité : Alexandre Lenoir avait, par son fils, sa revanche, que Du Sommerard rendra complète.

Il reste que Quatremère a eu, dans la destinée des ruines et du musée des Thermes au XIXe siècle, un rôle très précoce et très éminent, que Du Sommerard signale à peine, qu'Albert Lenoir, Vitet[4], Jollois[5] et d'autres taisent comme par complot. C'est que ce rôle était tout au profit de la sacrosainte antiquité, et de la plus dangereuse de toutes, celle qui

1. *Tableau historique de Paris*, 2e édit., 1824, t. 3, p. 644 sq.
2. Pl. I et II, vue extérieure et intérieure de la salle.
3. Alb. Lenoir, *Le Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny*, Paris, 1882.
4. *Revue de Paris*, 1833, mai.
5. *Mémoires de l'Institut*, Acad. des Inscr., 2e série, Antiquités de la France, t. I, 1843, extrêmement incomplet.

a dressé un de ses beaux exemplaires au cœur même du Paris studieux.

En sculpture, son premier souci depuis 1816, partagé par la jeune Restauration, est d'aider à relever les statues équestres abattues par la Révolution. Elles étaient un genre très attachant de la sculpture française, une réminiscence de Rome, une des beautés de Paris [1]. Du reste, n'est-ce pas de la statuaire monumentale, de destination publique, et par conséquent de haut goût? Il a poussé en 1801 le Conseil général [2] à remplacer les anciennes, loua très haut devant les artistes réunis aux funérailles de Moitte en 1810 l'initiative de l'Empereur de dresser celle du général d'Hautpoul, et donna lui-même à Canova l'idée d'exécuter pour Paris celle de l'Empereur, qui devint à Naples la statue équestre de Charles III. Nul n'a plus que lui stimulé le zèle universel qui, de 1816 à 1820, veut installer dans Paris et dans les grandes villes de province les effigies de nos rois.

Avec tous ses contemporains il aime le bronze, matière plus noble encore que le marbre aux yeux de classiques qui conçoivent volontiers les choses sous l'aspect d'éternité. C'est aussi un métal romain. Il s'était préparé en étudiant de près en 1791 l'alliage et la fonte pour la renommée de Dejoux, dont il voulait couronner le Panthéon; en 1815 il y était revenu dans le *Jupiter Olympien* à propos de la toreutique grecque; en 1817 il évoque ses études sur le métal et la fonte du quadrige de Corinthe [3]: toutes ces enquêtes sont pour assurer aux œuvres qui vont s'exécuter sous ses yeux la perfection matérielle et artistique de leurs prototypes. Il a cherché une autre compétence: la science plastique du cheval. L'Empire n'avait pas créé de statue équestre; même dans ses bas-reliefs, comme celui du tombeau de Desaix par Moitte ou le quadrige de la Victoire par Cartellier, il est inhabile à

1. *Journal des Savants*, 1819, p. 403, 412. — Cf. aussi Castellan, *Des Statues équestres*, dans le *Moniteur*, 1814, nos 126 et 134; et les documents réunis par Lafolie (Arch. Nat., F21 565 II).

2. Séance du 29 germinal an IX.

3. *Journal des Savants*, juin 1817.

la représentation modelée du cheval. Avant la révélation des marbres du Parthénon, il ne connaît de modèles, comme Quatremère (en dehors des dessins de Carrey), que les colosses de Montecavallo, le cheval de Marc-Aurèle, et les chevaux « de Venise[1] », qui « doivent servir de modèle aux artistes » : l'engouement pour ceux-ci est si vif que, selon J. Lebreton et Quatremère, l'arc du Carrousel n'est que pour servir de piédestal à leur groupe[2]. Mais 1816 révèle les chevaux des Panathénées : Quatremère va, en 1818, à Londres les dessiner, surtout les frémissantes têtes du fronton oriental, et analyse leur beauté, dans les *Lettres* à Canova, avec une sagacité que l'admiration n'émousse pas[3]. Vive dut être sa joie de recevoir en hommage pour la Bibliothèque de l'Académie la « Comparaison entre la tête d'un des chevaux de Venise et la tête du cheval d'Elgin du Parthénon », accompagnée de deux curieux dessins de Landseer, et offerte par le peintre anglais Haydon[4]. Il y retrouvait, précisée par un artiste à propos d'un détail, la conclusion qui lui était chère : l'infinie supériorité de l'hellénisme du ve siècle sur l'époque gréco-romaine. Malgré tout il faudra attendre jusqu'à Cortot et à sa statue de Louis XIII à la place des Vosges pour rencontrer, dans une statue équestre de Paris, le premier effet des leçons du Parthénon, le premier cheval naturel et vivant.

Son nom est inséparable de l'histoire du Henri IV du Pont-Neuf[5]. En 1814 il entre dans le comité des souscripteurs qui confie l'exécution à Lemot, élève de son ami Dejoux : le déplaisir lui était donc épargné de la voir attribuée à Houdon,

1. Corps massif, ample poitrail, une patte antérieure et une patte postérieure soulevées, tête très petite et légèrement tournée, c'est le type classique.

2. *Rapport à l'Empereur*, 1808, p. 194 : Lebreton se félicite à cause de cela que l'arc soit petit ; on peut mieux les étudier !

3. 2e lettre à Canova.

4. Bibl. Institut, Rec. Z 242^C1^ (n° 2) : critique impitoyable des chevaux de Venise et de M. Aurèle, et des imitations qu'en ont faites les peintres romains, Raphaël tout le premier. — Cf. aussi Paillot de Montabert, *Traité de Peinture*, t. II, p. 344. — Gericault se met à modeler d'après les cavaliers de la frise du Parthénon.

5. Lafolie, *Mémoires historiques relatifs à la fonte de la statue équestre de Henri IV*, Paris, 1819.

qui avait dirigé Roguier dans l'exécution de la statue provisoire. En 1815 le comité le nomme commissaire avec Dufourny et Pérignon pour suivre le travail du sculpteur ; il va voir le petit modèle en plâtre et en rédige un rapport déjà très élogieux[1] : tout en reproduisant dans l'ensemble l'ancienne statue de Franqueville, selon le programme, la nouvelle lui est supérieure par la vie et les formes plus choisies du cheval, par l'aisance et la noblesse du cavalier, par la légèreté de l'écharpe. L'année suivante, après visite au grand modèle en plâtre qui doit servir à la fonte, il fait au comité un second rapport[2], qui n'entre si intimement dans le détail des intentions de Lemot que parce qu'elles furent les siennes. Il est curieux de lui voir faire exception, en faveur de la physionomie si populaire de Henri IV, à sa théorie de l'idéalisation nécessaire des héros ; l'art académique s'est trouvé ici sollicité entre la vérité historique, qu'exigeaient une tradition familière à tous et le loyalisme monarchique, et la transposition néoplatonicienne, qui est la règle pour l'effigie des grands hommes. Il en arrive, lui, le héraut du style généralisateur et abstrait, à faire l'éloge des préoccupations archéologiques qui ont induit Lemot à chercher, sur les modèles mêmes, la couleur locale de l'armure et de l'équipement ; il n'est pas jusqu'au « lourd cheval de bataille » qui ne lui paraisse beau de sa vérité[3] ; il est vrai qu'il n'a pas vu encore le cheval du soleil au fronton de Phidias.

Mais l'apologie n'exclut pas la critique : il demande expressément à Lemot de rendre à Henri IV la couronne de laurier qu'il lui avait donnée dans le petit modèle et supprimée dans le grand. Ainsi fut fait : c'est donc grâce à Quatremère que le « bon roi », qui a monté en grade depuis Franqueville, est lauré comme un César romain ; laurés aussi, selon le style héroïque, le Louis XIII de Cortot et le Louis XIV de Bosio. Il demande aussi à Lemot de diminuer les orne-

1. *Id.*, p. 110.
2. *Id.*, p. 116 sq., et *Moniteur*, 3 septembre 1816.
3. *Notice* sur Lemot.

ments de gravure en creux ou en relief qu'il avait prodigués sur l'armure par excès de couleur archéologique. Toujours la crainte du pittoresque! voilà pourquoi cuirasse et cuissards ont aujourd'hui cette sobriété dite classique.

Le 15 juin, il arrête[1] avec Suard et Dufourny les proportions et les sujets des deux bas-reliefs de bronze du piédestal, qui devront représenter, « l'un l'amour du roi pour sa bonne ville, l'autre les sentiments de Paris pour son roi. En conséquence, l'un aura pour sujet Henri IV laissant entrer des vivres dans Paris..., l'autre l'entrée de Henri IV dans sa capitale ». Ici encore, sous la surveillance du Mentor classique, les velléités d'exactitude, pourtant bien timides, de Lemot, dans la représentation des remparts de Paris, des tours de Notre-Dame la gothique, des armures et accessoires, seront bridées par le souci de l'ordonnance pondérée, de la sobriété de l'action et des plans, et de la sagesse du relief. Une semaine après, dans un rapport au président du Comité, il demande avec Dufourny des revêtements en marbre pour le piédestal, et l'enfoncement de barres de fer dans le noyau de maçonnerie comme points d'appui au cheval : pénétré des idées romaines de magnificence et de solidité, il récrimine contre l'esprit d'économie en un semblable monument[2].

Le 22 novembre 1817, c'est comme secrétaire perpétuel de la nouvelle académie des Beaux-Arts qu'il entre en scène. Le ministre de l'Intérieur ayant soumis à celle-ci les difficultés qui ont surgi entre Lemot et l'architecte Lepère sur l'élévation et la dimension du piédestal, il se rend sur les lieux avec la commission académique et rédige ses arrêts[3] : la statue, trop rapprochée de la chaussée, doit s'élever au centre du terre-plein, « à la section des diagonales du carré » dont il envoie un plan : là sera la reculée convenable, « le

1. Aux Arch. Nat., F^{21} 582, II. — Il suit pas à pas, officiellement, le travail des bas-reliefs (Lafolie, p. 307).

2. Arch. Nat., F^{21} 582, II, et Lafolie, *op. cit.*, p. 293.

3. *Procès verbaux*, mss. de l'Acad., 22 novembre 1817, et *Rapport* du 24 novembre (dossier 1817).

plaisir de symétrie », et l'harmonie des lignes avec le site de la rivière et des quais ; l'emmarchement, trop vaste, rapetisse l'effet de la statue ; trop haut, les angles supérieurs du piédestal vont intercepter les parties supérieures du cheval et du cavalier, si finement travaillés. En une pareille œuvre, l'architecte, selon lui, doit se soumettre au sculpteur, meilleur juge des effets d'harmonie. Le 10 novembre de l'année suivante[1], il se plaint encore au ministre qu'en laissant la statue empiéter sur la voie publique on lui enlève le surcroît de beauté qui vient d'une juste perpective. Elle a fini par être où il voulait qu'elle fût. Le sentiment juste de l'adaptation au paysage incomparable s'est confondu avec le souci géométrique, qui calcula la place en fonction du carré.

L'œuvre achevée, il s'occupe avec Lemot de la fonte en bronze selon l'amalgame de Keller, dont il envoie la formule à Canova pour son Charles III à Naples, et compose pour le piédestal de marbre l'inscription[2], dont le latin et l'allure épigraphique commentent le goût de la statue. Quelques-uns avaient demandé le français. Le style lapidaire en français ! et sur le piédestal d'un héros ! Il faut être ce bohême de Jal, et les romantiques, pour lancer de pareils blasphèmes[3]. Mais l'Académie des Inscriptions, par l'organe de Quatremère, a voulu, pour le monument d'airain comme pour les médailles, la langue commémorative par excellence parce qu'elle est éternelle. S'il assiste au transfert de la statue, des ateliers du Roule au Pont-Neuf, sur un chariot traîné par des bœufs, s'il signe à la cérémonie d'inauguration[4], le 25 août 1818, immédiatement après Séguier, s'il collabore, à l'Académie des Inscriptions, au type des médailles com-

1. Arch. Nat., F21 582, II, 2e liasse, lettre du 10 novembre 1818 au ministre.

2. C'est lui, en effet, qui en est l'auteur (*Procès-verbaux de la commission des Médailles*, 8 août 1817 ; *Moniteur*, 27 août 1818 ; Prudhomme, *Voyage Descriptif de l'ancien et du nouveau Paris*, 1821, t. I, p. 271). — Elle fut violemment critiquée par Collin de Plancy, *Anecdotes du* XIXe *siècle*, t. II, 1822, p. 83-84. — Quatremère la refit vers 1827.

3. *Salon de 1827*, p. 247. « Le bon peuple qui a payé la statue ne serait pas fâché de comprendre ! »

4. *Moniteur*, 22 août 1817.

mémoratives. c'est que la statue était un peu sienne : timide compromis entre la bonhomie du Henri IV de Franqueville et les réminiscences du Marc-Aurèle du Capitole, il voyait en elle un commencement d'adhésion du nouveau régime à son esthétique[1].

Le Louis XIV équestre de la place Bellecour à Lyon fut la seconde. Ici encore il fut associé au destin de l'œuvre dès 1820 par Lemot lui-même, qui demande que Quatremère fasse partie de la commission chargée de surveiller son travail[2]. « Délégué » en effet par la ville de Lyon, il envoie tous les six mois son rapport de tutelle. Sans doute le programme[3], « stipulant que le costume héroïque de l'ancienne statue sera conservé », dispensait sur cette question de style de toute initiative ; cependant, le programme prévoyait « les améliorations indiquées par le goût et le progrès des arts »; et Lemot, gloire lyonnaise, avait assez d'autorité pour faire adopter ses vues par le Département. Le sculpteur, mis en goût par son Henri IV, et sur les instances du romantique Jal, eût désiré renoncer à la tradition de l'accoutrement héroïque ; mais, dit-il, « si je fais autrement, on me chassera de l'Académie[4] ». En effet, le cheval descend de celui de Marc-Aurèle; Louis XIV, assure Quatremère, « n'avait jamais été représenté sous un aspect à la fois plus idéal et plus vrai ». Le style « poétique », qui « fait sortir le sujet des termes d'une imitation locale ou individuelle, pour le transporter dans la sphère des idées et des images abstraites généralisées », lui a donné, pour remplacer la perruque historique, « une chevelure naturelle, abondante, mais disposée avec goût », la chlamyde, la cuirasse et « d'élégants brodequins[5] ». Le roi du grand siècle passe empereur romain. Quatremère, satisfait, alla faire à l'atelier du Roule « la reconnaissance et la réception sous

1. La statue fut teintée en 1819 d'une double couche de... vert antique (*Journal des Bâtiments et des Arts*, 1819, p. 160).

2. *Nouvelles Arch. de l'art franç.*, 1900, p. 61-63 ; avec Heurtier et Percier (*Moniteur*, 19 janvier 1821).

3. *Arrêté du préfet du Rhône*, 3 août 1825 (collection H. Jouin).

4. Jal, *Salon de 1827*, p. 243, note.

5. *Notice histor.* sur Lemot. — *Moniteur*, 29 septembre 1825.

le rapport de l'art ». Au Conseil général, il fut nécessairement de ceux qui décidèrent que le modèle resterait exposé à Paris, dans le vestibule des Arts et Métiers, avec les modèles des bas-reliefs du Henri IV[1].

Il fallait s'attendre à le retrouver dans l'histoire du Louis XIV équestre de Bosio à la place des Victoires. Est-il intervenu dans la conception même? nous l'ignorons. Mais il est certain que l'artiste, compatriote et ami de Canova, qui ne se sentait pas ici obligé à la vérité historique par une tradition très vivace, a idéalisé le visage au nez puissant jusqu'au type abstrait du Grand Roi, et surtout que, dans le choix du costume, qui souleva de nombreuses discussions[2], il se conforma de parti pris au goût de l'Académie, plusieurs fois mis en formule par le secrétaire perpétuel. « On n'ose pas braver les conventions anciennes... Il faut faire comme au grand siècle; sans cela, que dirait M. Quatremère de Quincy?[3] » De même pour le Louis XIII de la place des Vosges; Dupaty, que Jal incrimine, répond : « c'est établi ! » Voilà pourquoi, selon l'ironique description de Jal, qui ne cessa de gourmander la lâcheté des artistes devant la férule, dans « le poème épique de la place des Victoires..., Louis XIV au court manteau a l'air d'un cavalier romain qui, occupé à faire sa barbe et surpris par le bruit de la trompette sonnant à cheval, a retourné bien vite sa serviette et s'est élancé sur son coursier[4] ». Sans selle et sans étrier, comme le Marc-Aurèle du Capitole, en perruque débordant sur la cuirasse de César, en brodequins antiques, il monte un cheval dont la massivité sans muscles frappa d'autant plus, qu'on recherchait dès lors les formes sveltes, légères, nerveuses, à la Carle Vernet; « mais il ne faut pas exiger que Louis XIV soit monté comme un de nos élégants allant au bois[5] ».

1. Arch. Nat., F^{13} 716.
2. *Annales de Littérature et des Arts*, t. VIII, 1822, p. 293.
3. Jal, *Salon de 1827*, p. 244.
4. *Salon de 1831*, p. 27.
5. *Annales de Littérature et des Arts*, 1822, p. 293. — Cf. aussi le *Moniteur*, 25 août 1822.

Pour la fonte, opération toujours délicate, Quatremère, chargé par le ministre de l'Intérieur d'examiner au point de vue de l'art et de la technique le traité passé entre Bosio et le fondeur Carbonneau, estime d'abord que la statue ne doit pas être fondue en un trop grand nombre de morceaux séparés[1]. La multiplicité des divisions et « coupures » déplaît à son esprit, qui ne conçoit qu'en bloc et n'admet en art que des masses très cohérentes. Puis, il avance que si elle doit n'avoir, comme le voulait Bosio, que trois lignes d'épaisseur au lieu de six ou huit qu'a le Henri IV, il en faut changer la composition : le cheval cabré ne se soutiendrait plus. Il se cabre toujours, comme ceux des Panathénées, comme ceux des bas-reliefs du piédestal, qui règlent aussi leurs actions sur les prototypes grecs ; mais l'épaisseur du bronze, aux jambes postérieures, a été augmentée, et la queue collée au piédestal : Quatremère a donc intercepté l'élan, si tant est que le « coursier » primitif de Bosio en eût été capable; il y avait d'ailleurs quelque gloire à avoir obtenu une épaisseur de métal que n'ont, comme le faisait remarquer le fondeur, ni le Rotator, ni l'Hercule, ni le Laocoon.

C'est lui encore qui, dans un rapport au ministre[2] en 1821, au nom d'une commission académique composée de Percier, Cartellier, Dupaty et Thibault, arrête que la terrasse ou plinthe du monument sera, non en bronze comme le désirait l'architecte Alavoine pour la distinguer du piédestal, mais en marbre blanc comme le voulait Bosio ; le reflet fera ressortir, sur le poitrail et le ventre du cheval cabré, les finesses du modelé. Ici comme au Pont Neuf, c'est la sculpture qui doit avoir la prééminence; c'est au sculpteur à régler les proportions, la forme et le style de l'ensemble. Pour les bas-reliefs, il détermine, dans un rapport au Mi-

1. Arch. Nat., F^{21} 583, 1. — Le Louis XIV, par économie, devait être fondu dans un moule de sable et en plusieurs morceaux, tandis que le Henri IV avait été fondu à cire perdue et en deux parties seulement.

2. 12 septembre (Arch. Nat., F^{21} 583-1, et F^{13} 886).

nistre du 22 juillet 1822[1], au nom de la section de sculpture de l'Académie augmentée de Peyre et de Hurteault, les deux sujets : un fait d'armes du roi guerrier, et une allégorie représentant le prince protecteur des lettres et des arts. Certes Bosio, impatient de surpasser les bas-reliefs de Lemot au piédestal du Henri IV, se piquait d'y mettre variété, vérité, richesse de détails[2] ; il y avait chez le sculpteur italien, comme chez Canova, un instinct pittoresque. Il y aura au passage du Danube, explique-t-il au ministre, quantité de personnages, tandis qu'au socle de Henri IV « le plus beau fait d'armes de ce siècle, l'entrée de Henri IV à Paris, est représenté par une patrouille! » ; il y aura six ou sept plans au lieu de trois, dix-sept chevaux, ce qui est une difficile entreprise, car « on fait plus facilement trois figures d'hommes qu'une de cheval » ; les costumes seront fidèles, et, dans l'Institution de l'ordre de Saint-Louis, les figures seront des portraits[3]. Mais l'Académie veillait : c'est pourquoi le Rhin, « large comme l'Ilyssus ou comme la rivière de Bièvre..., beaucoup moins dangereux que le ruisseau de l'égout Montmartre après une averse », n'est, à franchir, qu'un jeu de gamins[4] ; les dix-sept chevaux sont évadés des Panathénées, et les assistants à la cérémonie de l'ordre de Saint-Louis forment le chœur d'apothéose du génie classique.

Le même rapport arrêtait définitivement, contre l'avis du directeur des travaux publics et celui de l'inspecteur général des bâtiments, Heurtier, que les bas-reliefs seraient en bronze, « pour l'harmonie de l'ensemble[5]. » Heurtier avait craint qu'ils ne parussent ainsi faire trou ou tache dans le bloc de marbre ; mais Quatremère se souvient des bas-reliefs en bronze dont Gytiadas avait revêtu le temple d'Athœna Chalciœcos à Sparte, sans paraître y faire brèche. Enfin

1. Arch. Acad. B.-A., dossier 1822.
2. Cf. sa lettre au ministre, 24 juin 1821 (F^{21} 153-1).
3. Bossuet, Fénelon, Corneille, Racine, Molière, Boileau, Poussin...
4. Jal, *Salon de 1827*, p. 245.
5. Arch. Acad. B.-A., dossier 1822, et Arch. Nat., F^{13} 886.

c'est lui qui arrête avec Alavoine le trait des inscriptions, en belles majuscules latines[1].

Il lui fut moins facile d'obtenir, en 1825, pour la ville de Montpellier un Louis XIV équestre selon son goût. La municipalité avait passé marché avec le sculpteur Debay et le fondeur Carbonneau ; mais Debay est d'origine flamande, et n'a été ni élève de l'École des Beaux-Arts ni romain. Quatremère, nommé par le ministre de l'Intérieur[2] à la commission chargée, avant la fonte du bronze, d'examiner son projet entre quelques autres, et de « proposer toutes les modifications convenables », feint d'ignorer le choix déjà fait de Debay par la ville intéressée[3], néglige de communiquer à ses collègues la lettre déférente et inquiète où le sculpteur lui soumettait son modèle comme le seul en cause, et fait choisir celui de Pradier, « ancien pensionnaire de Rome..., le seul susceptible d'être exécuté ». Le bronze devait être doré comme le Marc-Aurèle du Capitole, et « le héros vêtu à la romaine ». Debay, grâce à l'insistance de Montpellier, finit par l'emporter ; mais, toujours déférent à l'Académie, il la priait de venir visiter dans son atelier l'œuvre modifiée selon l'idéal officiel. Après toutes ces interventions, Quatremère pouvait s'écrier en 1825 avec une joie où entre de la fierté : « Les statues équestres se relèvent à l'envie[4]. »

Il en a eu d'autres. Nous n'avons pas retrouvé le procès-verbal de la séance où le Conseil général[5], dont il est une des lumières, exprime en 1826 « le vœu spontané » d'une statue de bronze sur la place du Palais-Bourbon, en l'honneur de Louis XVIII, qui serait assis, en grand costume royal, tenant le sceptre et la charte. Il serait curieux de connaître comment cette conception, renouvelée des diptypes bysantins ou des sceaux du moyen age, a pu s'accorder avec la

1. F^{21} 583-1. Quatremère collabore aussi à l'inscription elle-même, qui est l'œuvre de la commission des Inscriptions et médailles.

2. Arrêté du 19 juillet 1825 (collection H. Jouin).

3. Cf. le dossier de l'affaire aux Arch. Nat., F^{13} 716.

4. *Dictionn. méthodiq. d'Archit.*, t. III, p. 407 (1825).

5. *Rapport du comte de Chabrol sur le budget de 1826* (Arch. Seine).

doctrine du nu héroïque ou du costume idéal, aussi chère au secrétaire perpétuel de l'Académie qu'à l'académicien Bosio, émule de Canova, chargé par le préfet de l'exécution de la statue. En 1825 nous savons qu'il vient de faire justice du projet du comte de Forbin[1], directeur des musées royaux, de substituer des statues modernes des grands hommes de l'antiquité, qui seraient exécutées à Rome par les pensionnaires, aux dix-huit médiocres copies d'antiques, mutilées, qui se dressaient sous les arcades des Tuileries du côté du jardin. Il n'ose dire sa plus décisive objection : c'est qu'une fruste copie d'antique vaut encore mieux, en dignité, qu'une belle statue moderne, fût-elle l'effigie d'un « ancien ».

Tout près de là, la décoration du Pont Louis XVI l'a préoccupé. Il l'avait vu construire de 1787 à 1790 selon le principe alors nouveau des ponts horizontaux, et presque achever sous la Révolution avec les pierres de la Bastille, que ses amis Molinos et Legrand mettaient à la disposition de Palloy. Perronnet n'était qu'ingénieur : aussi Quatremère dut-il être heureux de voir Fontaine[2], sous l'Empire, prendre en main comme artiste, c'est-à-dire comme architecte et décorateur, l'œuvre de pure édilité. C'est une des idées de toute sa vie, depuis 1791[3], que, dans un régime idéal des Beaux-Arts, Académie d'Architecture et École des Ponts et Chaussées doivent s'unir ou plutôt se fondre comme le beau et l'utile, comme l'art et la technicité. Au Conseil général, où il fait dès 1800 un rapport[4] sur « les percements de rues et la construction des ponts », nul n'a mieux connu que lui le projet impérial, précisé par Fontaine, de dresser sur les parapets du pont des statues colossales de personnages historiques. L'héroïque et le colossal,

1. Cf. ci-dessous, chap. de l'Académie de France à Rome et *Procès-verbaux de l'Acad.*, 25 juin 1825.

2. Cf. la vue du pont complètement décoré, dans les *Monuments de Paris envoyés à l'Empereur de Russie* par Fontaine de 1809 à 1815 (Bibl. Nat., Est. Ve 61a),pl. 50.

3. *Considérations sur les arts du dessin*, début.

4. Du 15 thermidor an VIII (p. 78 du Registre).

un pont qui devient une avenue triomphale, une réminiscence du Pont-Sant-Angelo, à Rome, orné en 1688 par le Bernin de colossales statues d'anges, c'était de quoi séduire la Restauration après l'Empire, et le secrétaire perpétuel de l'Académie. Pourtant ce n'est point par les statues qu'il commence. En 1824, il entre avec Gérard et Bosio dans une commission[1] chargée d'examiner les projets de trophées de la marine, destinés aux sommets des arcades, et qu'ils rejettent comme compliqués et confus ; c'est bien Quatremère, apôtre de l'allégorie, qui leur fait substituer « des groupes allégoriques » exprimant les mêmes idées par « l'alliance de deux figures » : la sculpture y trouverait un sujet moins ingrat. « M. Quatremère de Quincy, écrit Lourdoueix, chef de la division des Beaux-Arts, au ministre Corbière, a bien voulu se charger de présenter dans des esquisses l'idée de ces quatre groupes. Il a apporté son travail à Votre Excellence ; les groupes dont il a donné les ébauches paraissent atteindre le but qu'on se proposait : il les considère lui-même comme des indications de sujets qui auraient besoin d'être étudiés par les sculpteurs, arrêtés ensuite dans des modèles d'un pied de haut... Vous avez reconnu le mérite de ces indications et décidé qu'elles serviraient de base à l'exécution des quatre monuments qui devaient compléter la décoration du pont Louis XVI. » Ils sont confiés à Bosio, Lemot, Ramey fils et Cortot, et c'est Quatremère qui préside le « Conseil » formé par eux et Percier pour arrêter le sujet, les dessins et les proportions[2]. Or, quand il préside, il règne.

C'est lui qui, en 1828, préside encore la commission qui arrête la disposition la plus harmonieuse des douze statues colossales qui décoreront le pont. Comme il s'agit « d'harmonie dans les lignes », Héricart-Thury, directeur des travaux de Paris au ministère, lui écrit[3] : « l'administration

1. Arch. Nat., F[21] 580, 5e liasse.

2. *Id.*, lettre de Lourdoueix à Corbière, 8 décembre 1824.

3. Lettre du 4 juillet 1828 (collection H. Jouin). La commission était composée de R. Rochette, Percier, Fontaine, Ramey père, David d'Angers et Ala-

est, Monsieur, trop accoutumée à recevoir vos secours, et votre zèle pour les intérêts de l'art trop bien prouvé, pour que je ne sois pas assuré que vous vous ferez un plaisir de donner vos soins à cette importante opération ». Il fut décidé[1] que les statues des grands capitaines occuperaient l'extrémité vers le Palais Bourbon, celles des hommes d'État le milieu, et celles des amiraux l'autre extrémité. Alavoine, chargé de l'exécution des énormes piédestaux, ne fait rien sans lui. Dès cette année 1828 six des colosses, dont le grand Condé de David D'Angers, s'alignent selon l'ordre conçu par l'état-major académique[2] : on les aperçoit tous en place, en sentinelle, dans la vue anticipée qu'en dessina Fontaine sous l'Empire. Ils y restèrent une dizaine d'années, écrasant les piles, interceptant la perspective de la Seine. Les romantiques les détestaient : Chateaubriand dès 1831 demande qu'on les enlève, pour les aligner en avenue le long des Champs-Élysées[3], et Barye[4], chargé en 1833 de l'exécution des quatre groupes destinés à être placés sur les piédestaux en retour, à l'entrée et à l'issue du pont, n'eut pas le temps de collaborer à l'entreprise classique : en 1837 les colosses chers à Quatremère furent relégués dans la cour d'honneur de Versailles[5].

En 1816, le ministre de l'Intérieur lui envoie[6] les dessins et projets, par Broher, d'une fontaine monumentale à ériger à Perpignan en mémoire du retour de Louis XVIII. Sur ce, un rapport de lui au nom de la section de sculpture en blâme la conception, « peu ingénieuse dans son allégorie », déclare qu'avant d'arrêter le motif général et la composition

voine. Alavoine, de concert avec Quatremère, fait exécuter des modèles ou copies des statues au 12e afin de pouvoir mieux combiner la répartition.

1. *Rapport de Héricart-Thury au ministre*, 8 août 1828 (Arch. Nat., F21 580, 1re liasse).

2. *Moniteur*, 21 août 1828.

3. Lettre à l'*Artiste* (1831, n° 549) du 14 avril 1831.

4. *L'Artiste*, 1833, vol. V, p. 210.

5. Fern. Bournon, *La voie publique et son décor*, 1909, p. 89.

6. *Procès-verbaux de l'Académie*, 21 décembre 1816, 18 janvier, 8 et 22 février 1817.

d'un monument public il est séant de consulter l'Académie, et propose que le projet soit présenté par un sculpteur académicien. Voilà bien le monopole et les privilèges des artistes de l'Institut ouvertement sollicité. Il n'est de grand art que par eux. Le projet de Lemot est choisi[1] : c'est la transposition en statuaire de la médaille du retour de Louis XVIII. En 1817, à propos du projet de Fragonard pour le monument de Bossuet dans la cathédrale de Meaux[2], son rapport[3] au nom de la section de sculpture, à laquelle sont adjoints Percier et Heurtier, fait bien l'éloge de la décoration « antique et allégorique » du piédestal, et surtout du choix des deux figures, l'Histoire et l'Éloquence ; mais « l'harmonie morale du monument » est défectueuse, car ce style antique et ces allégories païennes ne s'accordent pas avec le costume « ecclésiastique et épiscopal » de Bossuet[4]. Ce sont les mêmes scrupules que Boileau exprimait à propos du mélange du profane et du sacré, c'est le perpétuel embarras où l'art de la Restauration a été pris, entre son esthétique classique et son sentiment religieux.

En 1822, sur le dessin de la statue de Louis XIV destinée à Caen, par le sculpteur Petitot, dessin envoyé à Quatremère par le Ministre[5], la section de sculpture et le secrétaire perpétuel exercent leur critique ; mais l'esquisse en cire, désormais amendée[6], a toute leur approbation pour sa simplicité noble et son « ajustement heureux », qui est celui d'un empereur romain haranguant les légions. En 1826 il fait partie de la Commission chargée de surveiller l'exécution d'une statue en bronze de Louis XVIII destinée à Carcassonne[7], et, la même année, préside celle qui dirige, à

1. *Procès-verbaux*, 22 février.
2. *Id.*, 23 août et 6 septembre 1817.
3. Arch. Acad. B.-A., dossier 1817.
4. Après la correction, Rutxhiel fut chargé de l'exécution (*Moniteur*, 9 novembre 1818 et 27 juillet 1819).
5. Acad. B.-A., dossier 1822 (lettre du 29 avril).
6. *Procès-verbaux* du 15 juin 1822.
7. Lettre du comte de Forbin à Quatremère, 13 avril 1826 (collection H. Jouin).

Paris, le monument exécuté par Achille Valois pour le compte de la ville de Toulouse, en l'honneur du Dauphin et de la campagne d'Espagne ; c'est sur lui que compte le ministre de l'Intérieur pour veiller « aux intérêts de l'art », et le maire de Toulouse prie les artistes de se conformer strictement, pour les détails de l'exécution, à une autorité que respectent « tous ceux qui ne sont pas entièrement étrangers à la connaissance des lettres et des arts[1] ».

Enfin, en 1827, le Préfet de la Seine[2] le charge de suivre l'exécution, puis la fonte en bronze du Stanislas, confié au sculpteur Jacquot, nancéen, pour la ville de Nancy. Jacquot est un de ses favoris. Il n'intervient pas dans la conception, déjà arrêtée entre l'artiste et la Commission[3] nancéenne, et qui sauve le timide réalisme du costume polonais et du cimeterre par le style de l'ample manteau. Mais nous savons qu'à ses yeux la qualité de la matière importe à la qualité du travail : il est donc présent au marché passé entre Jacquot et les fondeurs Soyer et Hengé, qui apportent un nouveau procédé de métal fusible, est blessé à la première tentative de coulage, le 1er octobre 1829, par un jet de métal fondu, revient après une lente convalescence d'un an assister « à toutes les vicissitudes de l'exécution en bronze comme si la chose lui était personnelle », à la fonte définitive en septembre 1831, et au délicat ragrément du métal, qui est affaire d'art. Enfin il écrit au Préfet de la Meurthe[4], pour disculper Jacquot de ces retards, une lettre qui laisse voir toute l'affection qu'il a pour le statuaire canovien[5] qui sculpta « l'Amour jouant avec un cygne » et « l'Amour porté par un dauphin », l'intérêt qu'il porte à l'œuvre, et la part qui lui revient dans l'état définitif du bronze actuel[6].

1. Lettre du baron de Montbel à Quatremère, 20 décembre 1826, et du ministre de l'Intérieur, 7 septembre (collection H. Jouin).

2. Lettre du 19 septembre 1827 (*id.*).

3. Cf. Pfister, *Histoire de Nancy*, t. III, 1908, p. 526-532.

4. Lettre du 8 mars 1830, citée par M. Pfister, *op. cit.*, p. 531.

5. Cf. le chapitre sur Quatremère et les artistes.

6. Il a certainement eu d'autres interventions, que les documents ne nous ont pas permis de préciser : en juin 1834 (*Procès-verbaux de la commission des mé-*

Ainsi, jusqu'en province, c'est au contrôle du secrétaire perpétuel de l'Académie qu'on demande les suprêmes garanties de goût et de bonne exécution des œuvres d'art commémoratives, dont l'antiquité a donné les prototypes et l'ancien régime de beaux exemplaires. Bronze ou marbre, statues équestres à la Marc-Aurèle ou à la Balbus, statues debout à la César haranguant les légions, statues assises à la façon byzantine d'un autocrator en majesté, groupes allégoriques, c'est-à-dire perpétuelle « transposition ou métaphore » du monde moderne, même du présent, dans le passé grec ou romain : tout cela de modelé rond et boursouflé, sans muscles, sans caractère, sans vie : tel est le bilan, sauf une ou deux exceptions. L'œuvre la meilleure, le Henri IV du Pont Neuf, est une réédition affaiblie de l'œuvre franche, pleine de bonhomie, de Francavilla.

En dehors des statues, le plus grand bas-relief de l'époque sollicite aussi son attention, peut-être plus. Le 16 juin 1829, il est nommé[1], par le ministre de l'Intérieur, membre de la Commission d'examen et de classement des vingt-sept esquisses au vingtième, présentées au concours pour le fronton de la Madeleine. Il participe donc, avec Gérard, Bosio, Cartellier, Fontaine et le comte de Tournon, auxquels sont adjoints six nouveaux membres élus par les concurrents[2], au choix des six sculpteurs appelés à modeler leur esquisse au seizième de l'exécution : ce sont Pradier, Desbœufs, Lemaire, Jacquot, Guersaint et Gayrard, tous des tenants de l'École classique, les quatre premiers benjamins de l'Académie et de Quatremère : Rude est exclu. Le 1er mai 1830, un autre jury, dont Quatremère, choisit définitivement, après longue hésitation

dailles) il fait le projet de deux sujets de bas-reliefs « relatifs à l'ancienne Égypte, mais de style grec et romain », pour le socle de l'obélisque érigé à Figeac en l'honneur de Champollion le jeune, examine en 1832 le projet du monument funéraire du premier président Seguier, en 1835 le projet du monument de Boieldieu au Père-Lachaise, etc.

1. Lettre du 16 juin 1829 (collection H. Jouin).

2. *Moniteur*, 6 mars, 3 et 21 mai, 17 juin 1829. — Le gros dossier de ces travaux est aux Arch. Nat., F^{13} 1152.

sur Pradier, le modèle de Lemaire[1]. Nous n'avons pas le procès-verbal ; mais comment douter qu'il ait donné l'un des six suffrages sur neuf, non seulement à Lemaire, qu'il porta dans son cœur dès l'Académie de Rome et dont la canovienne « Jeune Fille tenant un papillon » l'avait enchanté en 1826, mais encore au bas-relief lui-même ? Cet art reste idéaliste même dans la représentation des démons et des damnés : il applique au thème du Jugement dernier un parti pris de beauté apollinienne ou académique, se souvient « du fronton d'Égine et du Parthénon » par l'épaisseur de sa saillie[2], du torse et de l'Apollon du Belvédère, de l'Apollino, du Christ-Juge de la Sixtine, surtout de la Madeleine pénitente de Canova qui était encore à Paris dans l'Hôtel Sommariva. Tout le monde remarqua et vanta cette dernière réminiscence[3], qui dut aller au cœur de Quatremère : en effet, l'année où le bas-relief est découvert (1834) paraît son « Canova ». Comme autour du livre, classiques et romantiques se battent aux pieds du bas-relief : le *Moniteur*[4] crie victoire devant ce Christ, qui met en fuite « le système mesquin né de la mode » et cette « exagération de laideur triviale que plusieurs sculpteurs de l'École nouvelle ont voulu ériger en sublimité » ; mais Gust. Planche s'indigne de ces « souvenirs maladroits et tronqués de morceaux connus[5] ». Quatremère, qui écrit sur la Madeleine de Canova, à ce moment-là, des pages d'admiration émue[6],

1. *Moniteur*, 5 mai 1830, Delécluze dans le *Journal des Débats*, 9 mars 1834. Dans l'admission au 2e concours, Pradier fut classé 1er, puis Desbœufs, Lemaire, Jacquot... Pour le choix définitif, Pradier et Lemaire se partagèrent les voix au 1er tour.

2. La réflexion fut courante : le Christ a en effet 6 mètres de haut et 3 mètres de saillie ; c'est presque la ronde bosse.

3. Artaud, *Biogr. univers.*, nouvelle édition, t. VI (Canova) ; *Notice sur le fronton de la Madeleine*, Paris, 1834, p. 11, etc.

4. *Moniteur*, 13 février 1834, p. 310.

5. « Salon de 1834 » (*Études sur l'école française*, p. 276). — Déjà, dans le « Salon de 1831 », il en avait fait une critique acerbe. — Cf. aussi la critique de David d'Angers en 1834 (H. Jouin, *David d'Angers et ses relations littéraires*, 1890, p. 79).

6. *Canova*, p. 235 sq.

put lire avec joie dans l'*Artiste* (s'il lisait l'*Artiste* ![1]) : « l'Institut peut revendiquer ce travail comme un témoignage rendu en sa faveur. » Est-ce parce qu'il reçut de lui des encouragements particuliers, que Lemaire joint à l'invitation collective qu'il adresse à l'Académie des Beaux-Arts, de venir visiter le fronton avant qu'il ne soit dévoilé, une lettre personnelle où il sollicite sa visite particulière[2] ?

Le vaste projet du comte de Chabrol, préfet de la Seine, de fontaines monumentales dans Paris, le ramène à un type de monuments qu'il a beaucoup aimés. On sait qu'il s'en était occupé sous l'Empire. C'est vers 1825 qu'il compose sur elles son article du *Dictionnaire méthodique d'Architecture*, tout pénétré du souvenir des fontaines romaines et du recueil de Falda. Celles où la sculpture dit quelque chose à l'esprit ont sa préférence, et la préférence de tous les architectes et sculpteurs depuis l'Empire ; mais dans toutes l'art ne doit être que pour sertir l'eau. Paris avait un peu oublié, jusqu'à l'adduction de l'Ourcq en 1808, cette vérité de bon sens, que les préfets Frochot et Chabrol, et Fontaine, lui empruntent[3]. S'il y a abondance d'eau, le sculpteur, content d'accompagner celle-ci, de l'encadrer, ne sera pas tenté de la sculpter en effigie dans la pierre ou le marbre : de là cette réaction menée par Quatremère, par tous les architectes et tous les sculpteurs depuis la réforme néo-antique[4], contre les stalactites, qui furent un des lieux communs de la sculpture décorative du XVIIIe, avec la rocaille ; toujours, selon eux, cette manie perverse de sculpter tout ce qui est inconsistant : le fluide, le liquide, le vaporeux, l'aérien !

1. 1834, t. VII, p. 16.

2. Lettre du 4 janvier 1834 (Arch. Acad. B.-A.) : il se défend de s'être inspiré d'aucun artiste ni d' « aucune chose créée » ; en voit qu'il avait sur le cœur le reproche, très justifié, d'emprunt direct. — L'Académie des Beaux-Arts en corps vint visiter l'œuvre fidèle à son esthétique : elle avait exclu Rude après le 1er concours (*Procès-verbaux*, 4 janvier 1834).

3. *Rapport de Chabrol sur le budget de 1827*, p. 88 (Arch. Seine).

4. Cf. la lettre de Quatremère, en 1787, au *Journal de Paris*, à propos de la fontaine des Innocents ; le Rapport de J. Lebreton à l'Empereur en 1808, p. 131.

En 1817 Chabrol, qui commence l'exécution de son plan, songe au marché des Jacobins, aujourd'hui marché Saint-Honoré, pour l'érection de deux fontaines. A la commission des Beaux-Arts, il apprend que depuis longtemps Quatremère s'est occupé d'un semblable projet : encore une des interventions de ce dernier sous l'Empire, qui nous est révélée par hasard au défaut des procès-verbaux disparus du Conseil général. « Connaissant, lui écrit-il [1], votre amour et votre goût éclairé pour les arts, la commission a pensé comme moi qu'il importait que vous voulussiez bien communiquer ce projet et diriger par vos conseils les artistes qui seraient chargés de l'exécution » ; Godde, architecte, est déjà désigné, mais le choix du sculpteur est laissé « aux bons soins et à l'obligeance » de Quatremère. Les fontaines devaient être décorées de ronde bosse ou de bas-reliefs [2], sans doute pour effacer jusqu'au souvenir de la lourde et maussade rotonde de 1812, que l'année 1909 a vu démolir. Le projet ne fut pas exécuté.

En 1790, il s'était occupé des embellissements à donner à la place de la Bastille ; bien qu'il n'ait pas alors précisé ses vues, on peut être assuré qu'il ne fut pour rien, sous l'Empire [3], dans la conception du colossal éléphant-fontaine, née dans l'imagination égyptomane ou réaliste de Denon ou de l'Empereur, jetée en esquisse par Cellerier en 1808 et réalisée en modèle par Bridan en 1812. La preuve, c'est qu'en 1817 Alavoine et Bridan ayant apporté un projet nouveau [4], le rapport qu'il rédige au nom de la commission académique [5] commence par les louer d'avoir laissé de côté le monstrueux colosse, peu « agréable aux yeux », peu « favorable au développement de

1. Lettre du 17 juin 1817 (collection H. Jouin). — Le projet déjà ancien de Quatremère était probablement le même que celui de Fontaine dans ses *Monuments de Paris envoyés à l'Empereur de Russie.*

2. Programme et arrêté du préfet, 18 juin 1817 (collection H. Jouin).

3. Voir le copieux dossier de la Font. de la Bastille, de 1808 à 1830, aux Arch. Nat., F^{21} 579, dossier III.

4. *Id.*, 2e liasse, no 3376. Au début de 1817 l'éléphant n'était pas encore discuté, les travaux continuaient (*Moniteur*, 26 avril et 14 juin).

5. *Rapport* du 8 novembre 1817 et *Procès-verbaux* du 24 décembre 1817 (Arch. Acad. B.-A.).

l'art ». L'Académie n'aime pas plus l'éléphant en 1817 qu'elle n'a aimé au XVIIe siècle les chameaux d'Eliezer dans le tableau du Poussin ; malgré les médailles[1] d'Antonin, de Commode et de Septime Sévère, malgré celles des Malatesta, que dessinait avec amour le naturaliste Ingres, malgré le *Songe de Poliphile* et la fontaine du Bernin sur la place de la Minerve, reprise dans le projet de Sobre sous la Révolution, malgré lui-même enfin qui, dans un bref accès d'archéologie gréco-asiatique, présenta en 1808 à la classe d'Histoire de l'Institut des esquisses d'éléphants pour la frise du triomphe d'Alexandre qui devait orner son dessin du char funéraire, l'exotisme n'est pas né encore. Fontaine[2], Moisy et Am. Duval[3], presque tout l'Institut, réprouvent aussi le pachyderme peu classique.

Après cet adieu à l'éléphant, le rapport de Quatremère loue d'ailleurs dans le nouveau projet la fontaine, mais rejette le parti d'enfermer ou plutôt d'emprisonner un groupe sculpté, Ville de Paris et Fleuves, dans une colonnade circulaire : il faut laisser le prééminence, selon le principe qui paraît dominer alors à l'Académie, ou a l'architecture, ou à la sculpture, et plutôt à celle-ci, comme à la fontaine de Grenelle qui leur est à tous un exemple familier. D'après ce rapport, Alavoine et Bridan dressent un nouveau projet[4]. Mais en 1826 et 1827 Quatremère entre en scène de façon décisive : la Ville de Paris vient de recevoir du gouvernement la cession de la fontaine[5]. Quatremère, conseiller général tout désigné par ses études d'art pour s'occuper de la beauté de Paris, arrête définitivement avec Alavoine le projet à exécuter, que le Conseil approuve. « Vous ne pouviez refuser vos suffrages, dit

1. Cf. les curieuses propositions faites à la commission des médailles (*Procès-verbaux*, 10 décembre 1813) pour le type de la médaille commémorative de la Fontaine de la Bastille : Mongez veut la reproduire telle quelle, Visconti admet l'éléphant par imitation des médailles antiques, lesquelles ne le gravent que « par allusion aux jeux de l'amphithéâtre », Quatremère s'abstient.

2. *Mémoires de Bausset*, t. IV, p. 237.

3. *Les Fontaines de Paris*, 2e édit., 1828, p. 148.

4. Lettre de Laîné à Quatremère, 9 janvier 1818 (Arch. Acad. B.-A.).

5. Dossier de la Fontaine de la Bastille (Arch. Seine, série O^1 f°s 50, 76).

le Préfet[1], à un projet dont l'un de vos honorables collègues, digne organe des arts et du goût, avait fait une étude particulière. J'aime à parler ici avec reconnaissance de tout ce que je dois, dans cette occasion, à ses excellents conseils ». Le plan[2], tracé par l'architecte « d'après les idées fournies par M. Quatremère de Quincy » comportait une construction circulaire encadrée d'un bassin, et encadrant à son tour un piédestal octogone surmonté d'une colossale Ville de Paris en bronze ; sur les ressauts de la construction circulaire la Seine, le Rhin, le Rhône et la Loire, lui faisaient cortège. Primauté de la sculpture, allégorie, hommage à Paris, large part faite à l'eau comme élément de beauté, c'était de tous points un programme de Quatremère ; Ville et Fleuves y installent les lieux-communs de l'antiquité.

En 1829 le Préfet sollicite[3] son concours pour l'exécution comme pour le projet, lui soumet la liste des artistes qu'il a désignés, le charge de présider la réunion où ils prendront connaissance des sujets, des proportions et de leur travail respectif : « C'est un nouveau service, lui écrit-il, que vous rendrez aux arts et à cette administration municipale, qui vous est déjà redevable d'un grand nombre d'idées utiles et de sages mesures. » Quatremère entre donc en rapports, non seulement avec Alavoine qui suit avec scrupules toutes les modifications « qu'il jugera convenable de prescrire[4] », mais encore avec Cortot, Pradier, Roman, Petitot et Nanteuil, chargés des cinq statues. Avant d'adopter leurs esquisses le Préfet le consulte ; puis les engage, pour l'exécution, « à profiter de ses sages et utiles conseils[5] ». Les esquisses terminées, c'est Quatremère qui dirige l'exécution du modèle d'ensemble où elles viennent se placer, et qui assiste, sur la prière formelle du Préfet[6], à la séance de la Commission des

1. *Rapport de Chabrol* (août 1827) sur le budget de 1828, p. 98.
2. Fol. 149, 150, du Registre de la Fontaine de la Bastille (Arch. Seine).
3. Lettre du 5 mars 1829 (collection H. Jouin).
4. Lettre au préfet (*id.*).
5. Lettre à Quatremère, du 13 juin 1829 (*id.*).
6. Lettre du 9 juillet (*id.*).

Beaux-Arts où elles sont examinées. Il aide à fixer les sommes allouées aux sculpteurs. Enfin, en 1827, c'est d'après son idée qu'on décide de faire les inscriptions « en bronze et en lettres aiguës », comme celles du piédestal de Henri IV[1]. Bref, il a sur l'équipe des sculpteurs de la Bastille, sous la Restauration, l'autorité qu'il eut sur l'équipe du Panthéon en 1791 ; par le Conseil général et le Préfet, par l'Académie des Beaux-Arts, il reconquiert la surintendance qu'il avait tenue jadis du département de la Seine.

En 1829, il y eut une vive alerte : le Préfet, ému de quelque tendresse pour l'éléphant contemporain de son entrée en fonctions (1812), circonvenu d'ailleurs par le fondeur Soyer qui guette cette masse, pense à faire exécuter le modèle en bronze, mais pour une autre place de Paris [2] ; d'autre part le directeur des travaux de Paris, Héricart-Thury, persiste à le vouloir dresser, en bronze, sur la fontaine [3]. Mais en séance du Conseil général, le 25 septembre, Quatremère étant là, la double proposition est repoussée, l'éléphant exclus, et les statues allégoriques maintenues [4]. En 1830 il faillit encore avoir le chagrin de voir revenir l'éléphant, que redemandaient à la fois le peuple, les artistes romantiques [5], les journaux républicains [6] et la direction des travaux publics [7]. Mais dès 1831 le projet d'une colonne, « imitation servile » dit l'*Artiste*, dut le consoler un peu de la ruine de sa propre conception. De celle-ci il reste le parti d'un piédestal polygonal, posé sur une base circulaire. En 1831 il avait du reste connu, étudié avec une commission de l'Académie [8], un projet de colonne de Juillet, alors destinée au Panthéon, et le

1. Lettre de Dubois, inspecteur des travaux publics à Quatremère, 11 octobre 1827 (Arch. Acad. B.-A.).

2. Arch. Seine, Registre *Fontaine de la Bastille*, f° 274.

3. *Id.*, f° 273.

4. *Id.*, f° 288.

5. Jal, *Salon de 1827*, p. 190.

6. *L'Artiste*, 1834, t. VI, p. 49.

7. Lettre de Héricart-Thury au ministre de l'Intérieur, 8 octobre 1830 (Arch. Nat., F[21] 579, III).

8. *Procès-verbaux*, 7 et 14 mai 1831, et rapport de Quatremère (Arch. Acad. B.-A.).

Génie de la Liberté de Dumont, qui, destiné lui-même à cette colonne, est venu depuis se poser sur celle de la Bastille. Réminiscences des colonnes honoraires antiques et de la Renommée de Jean de Bologne : le classique impénitent dut se tenir pour satisfait.

Le projet, les dessins de la chaire de Saint-Germain-des-Prés sont de lui, et l'œuvre elle-même est restée. Il aimait ce quartier, qu'il avait habité, la vieille abbatiale, dont la nef romane ne l'éloignait pas trop du type basilical, et à laquelle il avait fait restituer, sinon ses tombeaux, du moins les restes de Mabillon et Mautfaucon. Son ami Godde venait (1820) de la restaurer, en la mutilant du reste, et un autre ami, V. Baltard, allait y appliquer (à partir de 1845) cette polychromie monumentale dont le *Jupiter Olympien* avait propagé le premier la notion. En 1827 il apporte ses dessins au Conseil général ; « ce projet, dit le Préfet [1], est dû au goût et aux connaissances d'un homme qui est habitué, depuis le commencement de la plus honorable carrière, à contribuer au progrès des arts..... par l'étendue de ses lumières et l'autorité de ses propres exemples. Le prix que vous mettez à ses utiles travaux et l'avantage que vous avez de le compter parmi vous me dispensent de le nommer. »

Godde pour l'architecture et Jacquot pour la sculpture (1829), tous deux ses disciples, furent chargés d'exécuter son modèle [2]. L'œuvre est médiocre ; mais quel curieux témoin de la cacophonie du goût chez un secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts en 1827 ! Polychromie des marbres, du bronze et de la dorure, ressouvenirs de l'Apollon d'Amyclée et des Hermès à gaine, de l'ambon paléochrétien de Saint-Laurent-hors-les-Murs, des draperies berninesques, de la Religion de Canova et du Parnasse de Raphaël... : antiquité, christianisme, Renaissance, XVIIe siècle... y mêlent leurs modèles. Mais l'auteur du *Dictionnaire d'Archi-*

1. Cité par Guigniaut, *Notice historique* de 1866, p. 75.

2. Am. Grégoire, *Itinéraire de l'artiste dans les églises de Paris*, 1833, p. 17, et *Relevé des objets d'art commandés... par la ville de Paris*, p. 63.

tecture n'a pas su calculer l'équilibre : il a fallu soutenir d'étais le baldaquin. Huyot en admire pourtant « l'ingénieuse conception[1] » : V. Baltard en contait à Guigniaut l'origine, comme un fait curieux.

Pour tous ces travaux de sculpture la question des marbres se posait : grave question pour un artiste de l'École et pour un antiquaire émule de Winckelmann ! La science technique des marbres, origine, variétés, travail, fait partie de leur discipline[2]. De 1791 à 1794 il avait rejeté le projet de tout demander, pour le pavement du Panthéon, soit aux marbres de France, soit aux marbres des Églises de Paris mis en dépôt aux Petits Angustins : c'eût été une polychromie trop bariolée ; pour la sobriété des couleurs il ne veut que carreaux blancs et noirs, gris bleu et bleu turquin, et c'est d'Italie qu'il les veut faire venir[3]. D'Italie encore les marbres précieux destinés aux inscriptions et aux piédestaux des statues ; il s'occupe en 1793 d'en commander au sieur Fossati, marbrier à Marseille, et de procurer au marbrier Corbel, qui travaille au Panthéon, un passeport pour aller faire son choix à Carrare. Mais l'Assemblée nationale est économe, et les carrières italiennes se ferment à l'art républicain ; aux Salons paraissent surtout des plâtres[4]. Avec le Consulat, un quart des œuvres seulement emprunte la dignité du marbre. C'est la Restauration surtout, qui permet à l'École néo-antique et italianisante de ramener en masse sur nos chantiers la matière d'Italie, comme aux temps du cardinal d'Amboise et de Gaillon ; si, en 1815, les marbres en dépôt au ministère de l'Intérieur et appartenant à la Couronne font l'objet d'un état dressé par Fontaine et Lafolie[5], on préfère cependant s'adresser directement à l'Italie, et à nouveaux frais, pour les grandes œuvres d'art que le nouveau régime relève. C'est à Carrare

1. *Souvenirs du vieux Paris*, p. 6.
2. Cf. Clarac, *Mus. de Sculpt.*, t. I, p. 165 sq.
3. Dossier Panthéon aux Arch. Nat., 1793 et 1794, F^{13} 325a/150, et 333a, 17e liasse.
4. Fr. Benoit, *op. cit.*, p. 424.
5. Arch. Nat., F^{21} 565, II.

que Quatremère, Lemot et Lepère, demandent le revêtement du piédestal de Henri IV[1] ; c'est à Carrare qu'est commandé en 1818 le bloc, qui n'arrivera qu'en 1824, pour le piédestal du Louis XIII de la place des Vosges. Pourtant, à partir de 1823, le directeur des travaux publics et le Préfet de la Seine prônent[2] l'exploitation méthodique des carrières françaises et surtout pyrénéennes, déjà mises à contribution sous l'ancien régime. Nul doute que Quatremère n'ait encouragé cet effort lorsque Héricart-Thury, sur le désir même des architectes, l'appelle en 1828[3] à la commission chargée de choisir les marbres destinés à décorer les Églises de Paris : si ce n'était plus emprunter à l'Italie, c'était faire comme elle. Mais nulle part, il n'est question de la belle pierre grise que les constructeurs et imagiers gothiques ont si magnifiquement mise en œuvre. Du marbre pour le pavement, le parement, le mobilier et la statuaire, c'est la tradition italo-antique, et d'ailleurs, dans la hiérarchie des matériaux (car il y en a une en tout pour tout esprit bien fait), le marbre est noble, après le bronze.

Dans les projets de décoration picturale des monuments parisiens on le retrouve encore. Déjà en 1819, il exprimait le désir que fût renouvelée à l'Institut l'institution de l'Académie de Florence, c'est-à-dire une galerie, un « Élysée » de portraits des grands artistes de tous les temps et de tous les pays. C'était rendre aux vivants la tradition présente, visible[4]. Lorsque Lebas eut ménagé en 1833, à la frise de la salle particulière des séances, une suite de médaillons[5], dans le

1. *Moniteur*, 10 septembre et 8 octobre 1818, 14 mars 1819.

2. Sur la mission de Puymaurin aux Pyrénées et son rapport de 1826 à Corbière (« contre l'engouement naturel des Français pour tout ce qui est étranger et contre les manœuvres des marbriers italiens »), cf. Arch. Nat., F[13] 530, 4e liasse. — Cf. aussi le *Rapport de Chabrol* sur le budget de 1825, de 1827 : cette dernière année, il déclare attendre l'exploitation des marbres français pour entreprendre l'embellissement de l'Hôtel de Ville.

3. Papiers personnels de Quatremère à l'Institut (14 février 1828).

4. Cf. le chap. sur l'Académie.

5. Lettre de Lebas au président de l'Académie, 19 décembre 1834 (Arch. Acad. B.-A.).

style de la Renaissance, il y situa son projet. Mais les grands artistes n'y seront plus seuls ; il écrit à Thiers [1], ministre de l'Intérieur, que les peintres de l'Académie des Beaux-Arts offrent de peindre « les portraits d'hommes célèbres, à placer dans les médaillons qui complèteront la décoration de la salle, avec les statues de Poussin et de Puget ». Thiers accepte, et lui demande de lui signaler les artistes qui se proposent. En 1834 l'attribution était arrêtée [2]. Les médaillons sont toujours là : les académiciens délibèrent encore, comme il le voulait, dans un « Élysée », parmi « les ombres des morts ».

Un de ses meilleurs titres est d'avoir très directement contribué au grand retour de la Restauration vers la peinture monumentale et vers la fresque. Dès 1816 l'Académie, consultée par Vaublanc, délibère sur les sujets à peindre dans les six grands cintres de la Madeleine [3]. Quant à la fresque murale proprement dite, que, sous le Directoire, Neveu et Am. Duval [4] avaient cherché vainement à acclimater en France, le secrétaire perpétuel seconde l'effort de tous les classiques [5] pour installer dans les Églises de Paris l'art national par excellence en Italie, la peinture de destination publique et non de musée, surtout historique en ses sujets, idéogrammatique d'intention, idéaliste par le style, propice au dessin, presque hostile à la couleur où entraîne la technique de l'huile, et qui n'offusque pas le regard, comme celle-ci, par le brillant du vernis. Sa difficulté « met des obstacles, dit Quatremère, au libre développement de la pensée et de l'exécution ». Voilà bien sa vertu ! Posée avec circonspection sur l'enduit frais, elle assagit la fougue, et veut la sû-

1. Lettre du 3 août 1833 (*id.*).

2. La liste des sujets et des artistes est dans le *Moniteur* du 19 juin 1834 ; elle a subi quelques modifications.

3. *Procès-verbaux de l'Académie*, 4 mai 1816 ; — furent désignés Gérard, Guérin, Girodet, Gros, Prudhon, Meynier et C. Vernet (*Chronique des Arts*, 1906, p. 308).

4. *Décade*, an III, t. IV, p. 216.

5. *Notice* Chalgrin, 1816 ; *Annales des Bâtiments et des arts*, t. IV, 1819, p. 16, « pas de peintures isolées, portatives » ; il ne faut point à l'art « un principe solitaire ». — *Moniteur*, 30 avril 1820, 7 janvier, 18 mai et 17 septembre 1822.

reté disciplinée de la pensée et de la main. Le mot d'ordre, donné par le comte de Pradel, c'est-à-dire par la Maison du Roi, et par le comte de Chabrol, c'est-à-dire par la Préfecture de la Seine, officiellement recueilli et répercuté par l'Académie des Beaux-Arts, puis par les *Annales des Bâtiments*, par le *Journal de Paris*, par le *Moniteur*, transmis à nos pensionnaires de la Villa Médicis, a provoqué la résurrection de la peinture décorative, qui devait dès la Restauration orner la Bourse, les salles du Conseil d'État, les plafonds du Louvre, la Bibliothèque de Fontainebleau, puis aboutir, après les œuvres de Delacroix, de Delaroche, de Chasseriau, aux chefs-d'œuvre de H. Flandrin et de Puvis de Chavannes. C'est toute une Renaissance qui va s'accomplir à la faveur des exigences de pensée méditative, et d'ordonnance rythmée. C'est le classicisme qui a entrepris ce renouveau.

Au jury du premier salon de la Restauration, à la première séance[1], en 1815, Quatremère s'associe au souhait officiellement présenté par le comte de Pradel, directeur général de la maison du Roi, et qu'appuient Fontaine, Gérard, Gros, Girodet, Guérin, d'encourager « ce genre presque entièrement tombé en oubli » : Fontaine propose de lui réserver dès maintenant quelques parties du Louvre, surtout la chapelle en construction ; à l'unanimité on lui destine, comme essai, « les pignons » des salles affectées à la sculpture moderne, et l'on décide de prier le directeur de l'École de Rome de recommander aux pensionnaires la fresque, procédé et style. C'est le secrétaire perpétuel qui transmet le vœu.

Il forme avec le Préfet de la Seine[2], pour en décorer nos Églises dépouillées de leurs tableaux de 1791 à 1794, une étroite complicité. En 1819 commande est donnée à Vinchon de peindre à fresque la chapelle Saint-Maurice[3] à Saint-

1. Arch. Louvre, Salon 1817, *procès-verbaux* du 10 février.

2. Cf. la curieuse lettre de Chabrol au comte de Pradel, 6 octobre 1819 (Arch. Nat., O³ 1402), et son rapport au conseil général sur le budget de 1827.

3. Chabrol lui avait offert des voûtes du Louvre, au rez-de-chaussée ; mais Vinchon, se récusant sur son inexpérience de la fresque plafonnante, demanda « un champ vertical ».

Sulpice : « c'est M. le Préfet de la Seine qui a provoqué cette mesure d'après un rapport de M. Quatremère de Quincy[1] ». C'est que Vinchon, docile à l'invitation du Conseil honoraire des Musées et du Secrétaire perpétuel, s'est longuement préparé à Rome, soit en analysant la technique des grandes fresques, soit en méditant le *Traité de la peinture* de Cennino Cennini[2], soit en exécutant lui-même pour la Trinité des Monts un carton qu'il envoie au Salon de 1819. Presque aussitôt la décoration de la chapelle Saint-Roch est commandée à Abel de Pujol. C'est Quatremère qui intervient aussi auprès de la direction des travaux publics[3] pour la concilier à ces entreprises de grand art, qui adresse au Préfet les devis et dépenses, recommande ces travaux à « l'intérêt de l'Académie » et se rend avec elle à Saint-Sulpice pour les examiner. Il rend compte[4] au Préfet de la visite à la fresque de Vinchon, dont les Académiciens ont été ravis : ravis du procédé nouveau (quoique très ancien) qui va développer sur les parois sacrées les fastes de la religion, ravis du travail où un pareil talent s'est spécialisé.

En 1826 Ab. de Pujol le remercie de son côté d'avoir « applaudi à ses essais et encouragé ses efforts[5] ». Enfin, c'est le tour de Guillemot dont l'Académie, avec son secrétaire perpétuel, va encore examiner officiellement les fresques dans la chapelle Saint-Vincent[6]. Quatremère, rendant compte à Chabrol de ce nouvel examen, écrit que Guillemot « a su vaincre les obstacles que l'inexpérience d'un procédé difficultueux met au libre développement de la pensée

1. *Moniteur*, 20 décembre 1819.

2. Cf. *Peintures à fresque exécutées à la chapelle Saint-Maurice*, par Vinchon, Paris, 1823. — Le *Moniteur* du 17 décembre 1822. — Le rapport de Cartellier sur les envois de Rome, 2 octobre 1819. — Vinchon avait exécuté « plusieurs ouvrages dans l'église Sainte-Marie Majeure », et choisit lui-même à Paris l'église Saint-Sulpice. — Les fresques sont reproduites dans le *Salon de 1824*, de Landon.

3. Arch. Nat., O³ 1404 dossier de 1820 : « Peintures à fresque à Saint-Sulpice... » — et Arch. Acad. B.-A., lettres de Chabrol en 1821 et 1822.

4. Acad., *Procès-verbaux*, 29 décembre 1821, 7, 21 et 22 décembre 1822.

5. Arch. Acad. B.-A., lettre du 8 juin 1826.

6. *Procès-verbaux de l'Acad.*, 17 juin.

et de l'exécution », conclut qu'il faut habituer les peintres et les yeux du public à cet art si italien, et que les pensionnaires de Rome, familiers des grands modèles, sont tout désignés pour les commandes [1]. Non content d'en installer le culte au conseil général de la Seine de concert avec le Préfet, il loue dans les séances officielles de l'Académie les fresques de Meynier au Louvre, de Meynier et d'Abel Pujol à la Bourse [2]. Meynier est pour lui, pour l'École, le grand fresquiste ! C'est qu'on est en 1834, et que l'année précédente Delacroix vient de recevoir de Thiers la vaste décoration du Salon du Roi au Palais Bourbon. Du reste, les décorations murales de Meynier, de Pujol, de Vinchon, de Gosse, de Fragonard, à la Bourse ou dans les salles du Musée Charles X, au Louvre, sont des simili-bas-reliefs en grisaille [3]. La fresque monochrome, qui ne troue pas la paroi et est comme un acheminement à la sculpture, voilà bien l'extrême tendance du goût de l'École et du sien.

Il est certainement de moitié dans le vœu qu'exprime le Préfet au conseil général en 1826 : de faire appel, pour la fresque, à l'art « sévère et pur » d'Ingres [4]. N'est-ce pas à celui-ci qu'il faisait allusion en 1824 et 1833, quand il réclamait de grandes entreprises de peinture monumentale [5] confiées à un seul peintre de génie, sur les esquisses ou cartons duquel travailleraient des artistes de talent, comme l'équipe de Phidias au Parthénon ou celle de Raphaël au Vatican ? Ingres lui-même, que tentait la fresque comme la détrempe, caressa ce rêve [6], qu'entretenait le souvenir des fresques de Pise, d'Assise, de Florence et de Rome. Dans tous les cas son ami a certainement aidé à se développer, dans les églises de Paris, le grand art de la peinture monumentale, destiné

1. Arch. Acad. B.-A., lettre du 21 juin 1826.
2. *Notice historiq.* sur La Barre.
3. *Notice* sur Meynier, 1834. — Sur les grisailles du Louvre, voir Clarac, *Album de sculpture*, t. I, p. 666-669.
4. *Rapport de Chabrol* au conseil général sur le budget de 1827.
5. Ci-dessous, le chapitre sur les artistes.
6. *Procès-verbaux de la commission permanente des Beaux-Arts*, 1848-1849.

à maintenir avec Ab. de Pujol, Flandrin, Orsel, Périn, Am. Duval, Delaroche, et malgré les chefs-d'œuvre de Delacroix, les traditions de l'idéalisme.

Ainsi, depuis son entrée à la Commune de Paris en 1789 jusqu'à sa retraite comme secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts en 1839, il a tenté d'appliquer à Paris, à ses sites, édifices, statues ou bas-reliefs, décorations picturales, son idéal de beauté pseudo-classique. Et que d'interventions qui nous sont restées inconnues ! Le Paris de l'ancien régime avait baptisé une rue du nom de sa famille, consulaire et échevinale ; le Paris du XIXe siècle, sans discuter la qualité esthétique de son intervention, a témoigné de deux façons son souvenir, le plus souvent sa reconnaissance, à ce bourgeois de la rue Saint-Denis qui était allé deux fois recueillir pour lui les leçons de Rome, d'Herculanum et de Pæstum : d'abord par ses historiens, Dulaure, Prudhomme, Landon, Legrand, Fontaine, B. de Saint-Victor, Gailhabaud, Pigeory, etc.[1] ; puis par le médiocre médaillon de pierre, sculpté par Rougelet[2], et encastré dans la cour du sud du nouvel Hôtel de Ville, parmi ceux que Paris croyait devoir dédier, en 1879, « à la mémoire de ses meilleurs enfants[3] ». En somme, qualité de doctrine et de l'influence mise à part, il est bien là, dans l'édifice qui pour lui résumait Paris, où il a siégé trente ans et élaboré ses projets d'embellissements, et qu'il a d'ailleurs cru tout entier, dans l'état où il l'a connu, de « Dominique Boccadoro, dit Cortone », italien de la « Renaissance des arts ».

1. Voir le chapitre sur le Panthéon.

2. Voir l'*Inventaire général des richesses d'art, Paris, Monuments civils*, t. III, p. 38.

3. Rapport d'Ulysse Parent au Conseil munic. (Luc. Lambeau, *L'Hôtel-de-Ville de Paris*, 1908, p. 65, 73).

II

LES ARTS POLYCHROMES ; LA CHIMIE DES COULEURS ; LA GRAVURE ET LA LITHOGRAPHIE ; LA MÉDAILLE.

I. — La vigilance de Quatremère a cherché tantôt à intercepter, tantôt à régler les arts polychromes renouvelés du moyen âge ou de la Renaissance. Cependant il permet à la sculpture, non sans réserves, le jeu des couleurs : l'exemple de l'antiquité, par lui-même révélé, a fait taire sur ce point ses répugnances d'idéaliste, que l'époque a gardées ; son initiative a même fait surgir, en pleine école classique, des audaces heureuses. Sculpture, mosaïque, céramique émaillée, vitrail, autant de champs de bataille, où luttent l'école du coloris qui offusque la ligne, et celle du blanc ou du gris qui la laisse prédominer.

En 1791, au Panthéon, d'accord avec Rondelet, il fait poser des verrières grises[1] ; c'est la tradition inaugurée par la Renaissance. Sous l'Empire, les architectes se conformeront encore à son exemple en demandant, pour l'église rendue au culte, des vitraux « avec ornements à teintes plates ». Dès cette époque pourtant le goût du moyen âge, forme anticipée du romantisme, cherche à réhabiliter le grand vitrail à couleurs intenses : en 1804 et 1806 Alex. Lenoir, toujours précurseur, publie l'*Histoire de la Peinture sur verre*, prône « la manière gothique », appelle de ses vœux une renaissance, et déplore que la première lueur nous en vienne d'Allemagne[2].

1. Lettres de Rondelet et de Quatremère, en ventôse et nivôse an II (Arch. Nat., 325a et 333a).

2. Le premier plaidoyer est compris dans le *Musée des Monuments français*, 1804, 8 vol. ; puis la *Peinture sur verre* reparaît en 1806, en 1809 dans le *Mo-*

Le réveil religieux de la Restauration fait revivre le vitrail[1] : Mortelèque, Paris, Pierre Robert, le comte de Noë[2], cherchent les anciens procédés et exposent des « verres émaillés » ; Bontemps à la verrerie de Choisy, surtout Brongniart à Sèvres, en exécutent pour Notre-Dame-de-Lorette, pour la Sainte-Chapelle, pour Saint-Etienne-du-Mont, pour Sainte-Élisabeth. Plusieurs de ces commandes sont faites (1826-1827) au nom de la Ville de Paris par le comte de Chabrol, très épris de ce mode de décoration[3]. Alors Quatremère, conseiller général, entre en scène, avec d'autant plus de décision que Brongniart, voulant faire consacrer officiellement par l'Académie cet engouement religieux et artistique, adresse à celle-ci, le 14 juin 1828, un « Mémoire sur la peinture sur verre »[4]. Magistrat de Paris, dont l'intérêt est en cause, et secrétaire perpétuel de l'Académie, qui est la gardienne du goût, il fallait énoncer une opinion ou un arrêt : le 28 juin, il répond par « Quelques considérations sur l'abus ou l'emploi qu'on peut faire de la peinture sur verre et sur les vitraux »[5]. Enrichi des notions techniques fournies par Darcel, il les publie presque aussitôt dans le « Dictionnaire d'Architecture », qui fait autorité[6] : inconnu des anciens dans leurs édifices, né dans la décadence des arts, simple travail de manufacture qui ne cherche que le plaisir des yeux par des « configurations coloriées », lié au goût de la construction gothique, le vitrail est une magnificence « noble

niteur (p. 211), en 1810 dans l'*Histoire des Arts en France*, en 1827 dans des articles du *Journal des Artistes*, t. I : cette Renaissance fut un des plus chers désirs de Lenoir, qui conservait aux Petits-Augustins quelques débris de vitraux du moyen âge et de très beaux du XVIe siècle.

1. Cf. Baltard, *Mémoire sur la Peinture sur verre*, lu en séance des cinq Académies de l'Institut, 16 août 1864 (*Revue universelle*, t. XX, p. 175).

2. Cf. aussi aux Arch. de l'Acad. des Beaux-Arts, dossier 1828, la lettre de Rodet, peintre de Lyon, élève de David et de Gros, sur ses recherches.

3. *Moniteur*, 17 novembre 1826, et le *Rapport* au conseil général pour le budget de 1827, p. 73.

4. *Procès-verbaux de l'Académie*, 14 juin 1828. Le *Mémoire* de Brongniart paraît en 1829.

5. *Procès-verbaux de l'Académie*.

6. T. III, 1re partie, p. 577 et 600.

mais triste ». L'obscurité dosée est son principe. Quatremère ne voit dans la renaissance dont il est témoin qu'un besoin maladif de nouveauté : « On rétrograde jusqu'au gothique, en Angleterre surtout ! » Le vitrail n'était au moyen âge qu'une « routine ignorante » : n'est-ce point paradoxe que d'y vouloir revenir ? Employons-le du moins avec modération dans les églises de Paris, et qu'on l'y réduise aux rinceaux, feuillages et festons. Le ministre l'ayant prié, en août, de soumettre à l'Académie le procédé du comte de Noé, il fait un rapport qui conclut, d'après Darcel, à ne colorer dans le vitrail que le centre ou le cadre, le reste « demeurant en verre blanc »[1].

Quatremère, patron de la grisaille classique contre la polychromie chatoyante, a été vaincu ; et il l'a été par la complicité des classiques, en mal d'art religieux, et des romantiques. Le vitrail n'est d'abord qu'un « tableau sur verre », mais bientôt il adapte son style au monument. Après les cartons de Chenavard et de Célestin Nanteuil, voici ceux de Delaroche, exécutés par Vatinelle[2], voici Ziegler, que le gouvernement envoie en Allemagne étudier les procédés (1834), voici Ingres qui dessine les beaux cartons, si rythmés, si purs de dessin, presque archaïques, des chapelles de Sablonville et de Dreux (1842-1844). La polychromie du vitrail, en dépit de Quatremère, réinstallait dans les « temples », redevenu « églises », le prestige rajeuni du moyen âge.

II. — Il n'eut pas à déplorer une renaissance de la mosaïque, « contrefaçon de la peinture », qu'Alex. Lenoir avait encore souhaitée[3]. Hittorf, l'apôtre de toutes les polychromies monumentales, a beau faire voir en 1826 et 1830, dans la mosaïque bysantine de Monreale et de la chapelle

1. Arch. Acad. B.-A., dossier 1828.

2. Cf. l'*Artiste* de 1831, 1832, 1833. Celestin Nanteuil impose même à sa peinture « l'ascétisme des peintres verriers », et, pour obtenir des tons plus intenses, employait des verres teints dans la masse (Th. Gautier, *Histoire du Romantisme*, 1901, p. 56).

3. *Op. cit.*, 1810.

palatine de Palerme, la tradition altérée de la polychromie du temple grec [1] : personne ne s'autorise de cette tradition illustre pour ressusciter dans nos églises ni dans nos palais ou demeures le laborieux, dispendieux, et somptueux assemblage de petits cubes de verre, où le dessin reste toujours rugueux et le modelé toujours rudimentaire. Quatremère moins qu'aucun autre [2] : il ne veut pas voir que, sur ce point comme sur bien d'autres, le moyen âge a continué la Grèce.

III. — Il a du moins encouragé la peinture sur terre cuite émaillée ou majolique, en faveur des della Robbia, et loue en 1815 à l'Académie des Beaux-Arts[3] le travail de Castellan, qui voudrait faire revivre les carreaux émaillés de Madrid et de Fontainebleau. Le comte de Chabrol, plus ambitieux, ayant soumis à l'Académie des essais de peinture émaillée, non plus sur terre cuite, mais sur pierre de Volvic[4], il fait un rapport très favorable[5] : l'Académie patronnera un procédé qui met la chimie au service de l'art, brille de couleurs vives, mais lisses et intégrées dans la pierre, et qui a sur la fresque l'avantage de la durée indéfinie. Perdues déjà la Cène de Léonard de Vinci et la Descente de Croix de Daniel de Volterre ! Livrons à l'éternité, ainsi reproduits, les chefs-d'œuvre des maîtres et la peinture historique moderne. Autorité des grands modèles et hiérarchie des genres, voilà donc les principes que Quatremère veut confier à la matière que le feu a doublement durcie : la lave et l'émail. Forts du patronage de l'Académie, dont le préfet remercie Quatremère, Mortelèque et Brongniart à Sèvres se mettent à l'œuvre ; Abel de Pujol, dont Quatremère garantit le talent, fait

1. *L'Architecture antique en Sicile*, 1826, *L'Architecture moderne en Sicile*, 1830.

2. *Dictionn. encyclop. d'Archit.*, t. II, p. 753 sq.

3. *Notice* sur les travaux de l'Académie (*Moniteur*, 12 oct. 1816).

4. Arch. Acad. B.-A., lettres de Chabrol à Quatremère, dossiers de 1828 et 1829.

5. Cf. le *Moniteur*, 29 août 1829.

une « devanture d'autel » pour l'église Sainte-Élisabeth[1] ; on médite, en 1832, de confier à Ingres la décoration de Notre-Dame-de-Lorette en peintures sur lave émaillée[2] ; quatre médaillons polychromes de Duban, de même travail, vont orner la cour de l'École des Beaux-Arts ; Hittorff et Jollivet préparent pour le porche de Saint-Vincent-de-Paul de grands émaux. Quatremère, malgré sa méfiance du pittoresque en architecture, ne pouvait qu'applaudir, tout comme Al. Lenoir, à cet italianisme, à ce retour à la Renaissance. Il savait et disait du reste que le vœu de son ami Cicognara serait par là exaucé[3].

IV. — Ce n'est pas l'Italie du XVIe siècle, mais la Grèce, qui l'a conquis à la sculpture polychrome. Nous saurons comment il a révélé au monde savant cette partie de l'art antique[4]. Mais l'archéologie, de 1800 à 1830, ne se désintéresse jamais du point de vue esthétique ni de l'art moderne : sur le fait de la sculpture polychrome il a adopté, sollicité pour l'art de son temps, de notre temps, la belle audace de Phidias au Parthénon et à Olympie. Mais son attitude n'est pas également franche devant la polychromie naturelle des matériaux et devant la polychromie superficielle du coloris. Le préjugé contemporain à l'égard de celle-ci pèse encore sur lui.

Le « Jupiter Olympien » est un vigoureux appel à la première. C'est pour en faciliter, en solliciter la pratique chez nos artistes qu'il restitue par le crayon et le pinceau, en 1809 et 1815, les magniques colosses chryséléphantins, la Junon d'Argos[5] par exemple, avec ses chairs d'ivoire, sa robe d'or jaune, son himation d'or bruni incrusté de feuillages verts, d'oiseaux bleus et de fleurs rouges, sa ceinture pourpre, son collier d'or à gemmes multicolores, son trône à fond bleu inscrusté d'or. Pour les artistes encore il donne les propor-

1. *Id.*
2. Cf. l'*Artiste*, 1833, t. V, p. 108.
3. *Journal des Savants*, décembre 1816, p. 223.
4. Cf. le chapitre sur l'archéologue.
5. *Jupit. Olymp.*, pl. XX.

tions, la technique des alliages de métaux, la taille de l'ivoire : technicité qu'il a été étudier chez les fondeurs et orfèvres de Paris. Ce classique leur rappelle, sur l'exemple de Phidias, avant Th. Gautier et G. Flaubert, qu'il y a « dans certaines matières, une beauté qui ajoute sa valeur à la valeur même de l'art ». Il s'agit de combattre « la loi de monotonie imposée à la sculpture par l'usage moderne[1] », et pour son compte il se flatte d'avoir donné de la statuaire en or et ivoire « une démonstration tellement sensible, qu'il ne manque plus que la volonté ou l'occasion de reproduire[2] » des œuvres, que la destination publique de l'art grec vouait au plus universel des sentiments : le sentiment religieux.

Lui-même a failli nous donner en 1792, au fond du Panthéon, un groupe de la Patrie en matières précieuses polychromes ; mais l'argent manquait. La même année il fait exécuter et porter, à la fête de la Loi, la statue dorée de Minerve. Avant 1815, pendant qu'il compose le « *Jupiter Olympien* », il songe encore à « exécuter ou à faire exécuter », comme preuve, une statuette d'ivoire et de métal ; les dessins et aquarelles de l'ouvrage ne sont précisément que pour y suppléer[3]. Son vœu devait se réaliser. Le « Jupiter » trouble l'imagination des artistes : Bouillon, en tête du « *Musée des Antiques* » restitue à l'aide des documents dont s'était servi Quatremère une Minerve qui est une réminiscence de la sienne[4]. Clarac reproduit le Jupiter Olympien « en suivant ses données », et sa Minerve telle quelle ; il y joint le même schéma pour l'agencement des plaques d'ivoire[5]. Guinguené en 1809[6], le Magazin encyclopédique en 1815[7], Miel en 1817[8], Le-

1. *Id.*, Avant-propos, p. 19, 20, 22, et la *Restitution* de la Minerve, Paris, 1825, p. 7.
2. *Journal des Savants*, août 1817.
3. *Jupit. Olymp.*, avant-propos, p. XIV.
4. T. II, vignette du frontispice.
5. *Op. cit.*, t. I, p. 94, et pl. II, fig. 1, 2, 4, 5 ; pl. III, fig. 1, 2, 3.
6. *Rapport* sur les travaux de la classe, 1809.
7. *XXe année*, t. VI, p. 218.
8. *Salon de 1817*, p. 29.

tronne[1] et Dacier[2] en 1818, le Magazin pittoresque en 1834 et 1836, Beulé lui-même en 1854[3], vantent à nos artistes la polychromie naturelle que révéla Quatremère, et les piquent d'émulation.

Les peintres commencent en simulant la toreutique, c'est-à-dire des œuvres de métal, d'or surtout. Déjà, en 1789, David, que Quatremère avait à Rome entretenu de ses recherches, dresse dans son *Brutus* une statue polychrome de Rome. Prudhon asseoit Jupiter sur un trône d'or et d'ivoire, dont les montants portent une Victoire ailée comme dans la planche de Quatremère[4]. Ingres, qui de lui-même, en 1803, dans sa « Vénus blessée par Diomède », avait appliqué l'or en feuilles sur le char et les crinières des chevaux, comme dans les grands vases à peinture de l'école de Xénophantos, prodigue l'or en 1827 dans son Apothéose d'Homère[5]. Puis ce sont les essais véritables de la plastique : Canova ne put, faute d'argent, sculpter vers 1814, pour Saint-Pierre du Vatican ou pour la grande niche du Panthéon de Rome, la statue polychrome de la Religion, dont Cicognara et lui rêvaient après lecture du « Jupiter Olympien ». Mais est-ce sous l'influence de son ami, de son ancien administrateur des travaux au Panthéon français, que Chaudet exécute en 1805, par ordre de Denon, la statue de la Paix, en argent, assise sur un siège de bronze orné d'or moulu, galon d'or au dos, lacets d'or aux chaussures, couronne d'épis de maïs, et caducée d'argent doré dans la main[6] ?

1. *Journal des Savants*, 1818, p. 99-100.

2. *Mémoires de l'Institut*, nouvelle série, t. VIII, p. 23.

3. *L'Acropole*, t. II, p. 195 sq., et *Revue archéologique*, xie année (les frontons du Parthénon).

4. Louvre, salle des Sept cheminées.

5. Il écrit sur le cahier III, fol. 38 de son album : « restaurer moi-même la Minerve d'Athènes ».

6. Cf. le *Magaz. encyclop.*, 1807, t. I, p. 167-168, et les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1907, p. 358. Exposée en 1909 au musée des Arts décoratifs. — Sous la révolution et l'empire, la sculpture en ivoire est à la mode, surtout pour les portraits en médaillons, où excelle Babouot. — Quant à l'or, on le retrouve à l'arc du carrousel, polychromé pour servir de base aux chevaux dorés de Venise, et dans tous les ornements du mobilier de l'empire.

Il fallut attendre jusqu'en 1855[1] pour que la fortune d'un duc de Luynes permît à Simart[2] de réaliser l'espoir de Quatremère, qui d'ailleurs n'était plus là pour s'en réjouir. Laissons les différences de restitution archéologique entre les deux Minerve : disposition des accessoires, attitude, etc... Non seulement Simart n'eût pas sculpté sa restitution si Quatremère n'avait étudié, justifié, dessiné et peint la sienne ; mais sa Minerve n'est en somme qu'une correction de la première, qu'il connaissait et admirait. Fr. Lenormant a définitivement établi la valeur de l'initiative de Quatremère[3]. Si la Minerve de Simart laissa, au salon, le public plutôt étonné, elle « ne découragea pas le petit nombre de juges que Quatremère avait dès longtemps gagnés à la sculpture polychrome[4] ».

Elle ne découragea pas les artistes non plus : la « Nature se dévoilant » de Barrias, les bustes de Cordier, les statuettes de Rivière, la « Salammbo » de Ferrary, la « Bellone » et la « Danseuse » de Gérôme, la « Gallia » de Moreau-Vauthier, ces derniers temps enfin les ouvrages d'Arthur Volkmann qui travaille à Rome, dans le milieu où Quatremère conçut son Jupiter Oympien, attestent la puissance initiale de suggestion de ce dernier ouvrage. Nos archéologues renouvellent l'appel de Quatremère aux artistes[5].

Son influence s'est aussi exercée sur la polychromie artificielle de la sculpture. Sans doute, en théorie, il faut qu'il soit entendu, entre 1800 et 1830, que l'union de la couleur

1. Au Salon de 1831, Seurre met au manteau de sa Leda un ruban de cuivre doré qui fit grand bruit (Jal, *Salon de 1831*, p. 270). Bosio fait sous la restauration une statue de Henri IV en argent.

2. Au chât. de Dampierre. Cf. la reproduction dans V. Duruy, *Histoire des Grecs*, édit. in-4°, t. II, p. 538.

3. *Revue des Deux Mondes*, 1856 ; et de Ronchaud, *Phidias*, 1861, p. 104 sq. — Voir aussi la *Revue contemporaine*, 30 septembre 1855, et Eyries, *Simart*, 1860, p. 305 sq.

4. Beulé, *Revue des Deux Mondes*, 1856, p. 383.

5. Collignon, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1899, t. II, p. 191 sq. ; Perrot, *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, t. VIII, chap. VIII ; S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts* (3e pér., t. V) à propos de la restitution de la victoire de Samothrace par Cordonnier et Falize.

et du relief est un sacrilège contre le goût. Depuis la fin de la Renaissance la statuaire est monochrome, sur la foi des statues gréco-romaines : c'est donc devenu un dogme de l'académisme[1]. Mais l'histoire est là, c'est-à-dire les textes, et même les faits, que Quatremère a accumulés : peindre les statues, nous le savons, était en usage « même aux plus beaux siècles de l'art ». C'est donc à tort « qu'on prétend aujourd'hui régler uniquement les convenances de l'art sur quelques principes abstraits ». Voilà pourquoi tout un chapitre du « Jupiter Olympien » est consacré à la plastique colorée ou plutôt coloriée[2], et pourquoi, très souvent, l'ouvrage, traitant de la polychromie, ne discerne pas celle des matériaux et celle des teintes[3].

Aussi, officiellement hostile[4], mais secrètement propice à la peinture des statues, se met-il à étudier, après Caylus[5], à l'usage de nos artistes, la « circumlitio » ou patinage à l'encaustique, procédé de Nicias décrit par Pline et Vitruve, visible selon lui sur le Paros de la Vénus de Milo, et qui donnera à nos statues la teinte ivoirine où s'amortit la crudité du marbre et où s'atténuent les contrastes[6]. En 1804, il espère obtenir de l'encaustique qu'il applique aux sculptures de Bouchardon, à la Fontaine de Grenelle, cette patine dorée. Il teinte lui-même le plâtre du buste qu'il modèle d'après Mme Maury, d'autres de ses plâtres, et surtout encourage Ca-

1. Cf. la répugnance de Ch. Blanc, *Gramm. des arts du dessin*, p. 468, pour la polychromie artificielle, et son embarras devant le *Jupiter olympien*.

2. 1re partie, chap. VI.

3. Au fond, la question du « coloriage » est à ses yeux une question, moins de principe, que d'harmonie avec le cadre. Considération très juste, qui la lie à la polychromie monumentale, les justifie l'une par l'autre, et les autorise ensemble. « *Si l'on peut mettre de la couleur sur la figure du statuaire*, cette couleur ne peut pas être celle du peintre... *A une tête peinte il faut un fond peint.* La couleur artificielle sur un corps isolé ne pourra jamais paraître vraie, précisément parce que tout ce qui l'entoure étant réel ne pourra jamais servir qu'à la convaincre de faux. » (*Imitat.*, p. 18).

4. Ve partie, chap. XIV.

5. « *Sur un moyen d'incorporer la couleur au marbre* », 1759. — Sur la Minerve de Vien, ainsi colorée, et le pamphlet de Diderot, cf. Rocheblave, *Caylus*, p. 279.

6. Mémoire sur l'encaustique des anciens (*Mém. de l'Acad. des Inscript.*, 1805-1812), et *Notice* sur la Vénus de Milo.

nova à teinter ses statues. Il défend cette hardiesse de son ami devant la critique de l'époque[1]. Bosio, qui est peintre, et qui aime en tant qu'italien le pittoresque, la fait sienne. Dans le débat qui s'est élevé depuis Caylus sur la question de savoir s'il entrait dans l'encaustique une matière colorante, ou même si celui-ci allait jusqu'à donner des teintes variées, Quatremère est décisif : la Bacchante dont parle Callistrate avait le visage vermeil et des accessoires de diverses couleurs[2]. Et voilà la véritable polychromie des teintes autorisée archéologiquement par l'Institut. En 1816, après Cicognara et Castellan, il prône la plastique coloriée de Luca et d'Andrea della Robbia, renouvelée des anciens[3].

Il est donc un précurseur pour les artistes qui, au XIXe siècle, ont heurté la répugnance universelle en reprenant les traditions de la Grèce, de notre moyen âge, de l'Espagne catholique et de la première Renaissance. Fait piquant : il ne pense qu'à la Grèce, Alex. Lenoir ne pense guère qu'au moyen âge[4] ; ni l'un ni l'autre n'a voulu ou su reconnaître les affinités de goût, sur ce point, entre deux grandes époques[5]. Mais les artistes n'avaient pas à se préoccuper d'histoire : dès 1831 les sculpteurs Foyatier jeune, Ant. Moyne, Duret, Allier, envoient au Salon des statues ou des bas-reliefs coloriés. Jal lui-même demande grâce[6] ! Après la débauche romantique, Pradier, Allouard, Clésinger, et, de nos jours, Gérôme avec sa Tanagra, M. Klinger, H. Cros, ont encore donné tort[7] à l'étroit dogmatisme esthétique que Quatremère

1. Cf. Clarac, *Musée de Sculpture*, t. I, p. 156-158, et notre chapitre sur Canova.

2. *Jupit. Olymp.*, chap. II.

3. *Journal des Savants*, décembre 1816, p. 223.

4. *Archives du musée des Monuments français*, t. I, p. 4, 231 et *Décade*, t. XXVIII, an IX, p. 398.

5. Cf. le bien curieux rapport de l'architecte Gau (5 nov. 1825) au directeur des travaux publics sur les « objets trouvés dans les fouilles de Saint-Julien le Pauvre » (Arch. Nat., F13 716/3204) : il rappelle que le moyen âge, le XVe siècle et l'art antique avaient même goût pour la polychromie. — Cf. aussi Clarac, *op. cit.*, t. I, p. 260.

6. *Salon de 1831*, p. 268-270, 471.

7. Collignon, *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1895.

le premier avait essayé de faire fléchir. Le piquant, c'est de voir cet idéaliste platonicien, ennemi en théorie de tout ce qui est matière et sensation, marcher sur les pas des Grecs avec l' « *Artiste*[1] », en laissant loin derrière lui, contristés, Ponce, Paillot de Montabert, Castellan, Clarac, Ingres lui-même en ses moments d'humeur, Delecluze, Paul de Saint-Victor, Ch. Blanc, R. Rochette, et en dernier lieu le sculpteur Guillaume, c'est-à-dire tous les disciples de la scrupuleuse école académique[2].

Les études sur l'enduit encaustique dont se servaient les anciens, pour préserver le marbre des statues ou pour le teinter, l'amènent à l'étude du fameux « ceris pingere » de Pline. A la fin de l'Empire, une grande enquête avait été instituée pour renouveler la « chimie de l'art », en s'inspirant des procédés de la peinture antique révélés par les œuvres mêmes ou par les textes. En 1815 il entre dans la Commission formée pour examiner le mémoire de Castellan : « Essai d'un procédé encaustique ou de peinture à l'huile sur une impression de cire », et se déclare avec Chaptal favorable à la peinture à la cire, inaltérable, qui rend éternelles les intentions même subtiles des artistes[3]. Visconti et lui apportent les encouragements de la classe d'Histoire. Les peintres les suivent : en 1816 Quatremère favorise[4] le nouveau « coloris » de Paillot de Montabert, qui fait fortune[5] : en 1834 ce coloris sert à Allaux, Picot et Ab. de Pujol pour restaurer, sous le contrôle de l'Institut, les fresques du Rosso à Fontainebleau[6].

L'arrière-pensée de Quatremère s'était vite révélée : il

1. 1834, t. VIII, p. 141 sq. « Il faut colorier la Madeleine ! »

2. Cf. au contraire Perrot, *op. cit.*, p. 235-236. — Que Ch. Blanc, sauf sur ce point, est un disciple direct de Quatremère, cf. la *Grammaire des Arts du dessin*, p. 423-443, 452.

3. J. Lebreton, *Notice des travaux de la classe*, 1815. — *Moniteur*, 23 juin 1815.

4. *Procès-verbaux de l'Académie*, 11 mars 1815.

5. Cf. la lettre de Paillot au comte de Forbin, 21 avril 1816 (Arch. Nat., O³ 1393), et Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, p. 639.

6. *Moniteur*, 21 juillet 1834.

s'agit d'enrayer le triomphe de la peinture à l'huile, propice aux succès d'effet, à toutes les virtuosités, et au genre. La peinture à la cire, claire, et si favorable à la fresque, s'impose à l'attention de l'École. En 1821, Canova expédie[1] précisément à son ami, par l'intermédiaire d'Artaud, deux exemplaires du « Trattato della Pittura » de Cennino Cennini, jusque-là inconnu en France ; et Quatremère aussitôt de recommander aux artistes, à l'Académie et dans le *Journal des Savants*[2], les procédés techniques du formulaire du XIVe siècle, grâce auxquels les peintures du Trecento et du Quattrocento gardent la fraîcheur et l'éclat du premier jour. C'est l'occasion pour lui d'enlever à « Jean de Bruges » le mérite de la découverte de la peinture à l'huile, de laquelle parle déjà Cennino. Em. David[3], en 1828, prendra la défense de V. Eyck, le flamand, et de l'huile, la matière chère au naturalisme ; Quatremère tient pour Cennino, l'Italien, et pour la cire, qui donne la sage matité : hostilités logiques entre les hommes, les principes et les techniques ! Entre 1824 et 1830, c'est lui qui fait à l'Académie le rapport[4] sur l'ouvrage de Mérimée[5] : « De la peinture à l'huile depuis J. et H. Van Eyck jusqu'à nos jours », lequel du reste renferme de nombreuses citations du Traité de Cennino ; et c'est l'éloge d'un livre qui croit avoir retrouvé le secret de la belle conservation des anciens peintres flamands et vénitiens : peindre, non avec des huiles pures, mais détrempées dans des vernis résineux. La détérioration de nos tableaux suit, selon Mérimée et Quatremère, la décadence de notre école ; le secrétaire perpétuel conclut donc à l'utile publication du mémoire, qui paraît en 1830. C'est donc partout le

1. Lettre de Canova à Quatremère, 18 mai (Bibl. Nat.).

2. 1821, p. 546 sq. — Le peintre Fabre (de Montpellier) envoyait de son côté le *Traité* à Castellan et à Mérimée. Grande a été chez nous son influence (L. Pellissier, *Bullet. Ital.*, t. X, 1910, p. 81).

3. *Biogr. univers.*, 1re édit.

4. Publié en tête de l'ouvrage même de Mérimée.

5. Cf. la lettre du 29 mai 1824 au Sécret. perpét. pour lui soumettre l'ouvrage en lui expliquant son dessein (Arch. Acad. B.-A.).

même effort[1] pour dissiper les noirs et les ombres qu'épaississent les romantiques, pour affaiblir la vigueur de leurs effets contrastés. Il faut maintenir la doctrine classique, affranchie de la dangereuse tyrannie des bolonais, du Caravage et du Valentin : peindre clair et brillant.

V. — Dans l'histoire des arts quasi-monochromes, qui n'usent que des blancs et des noirs, il est énergiquement intervenu. Pour la gravure, rappelons seulement que, hostile, non précisément à elle-même, mais à ses ambitions, il s'est opposé dans les « Considérations » et leurs deux « Suites », en 1791, à l'effort des graveurs pour être traités, dans les répartitions de récompenses, sur un pied d'égalité avec les architectes, peintres et sculpteurs[2]. Comme elle n'est pas un genre, mais un simple « mécanisme » de reproduction, à moins qu'elle ne soit originale et ne soit alors qu'une espèce de dessin, il l'exclut de l'enseignement, du Prix et de la pension de Rome dans son projet d'École des Beaux-Arts, réplique aux factums de Gaucher et d'un graveur anonyme par ses « Réflexions nouvelles sur la gravure », qui la rattachent encore plus humblement à la peinture. Il a certainement contribué, sous la Révolution, à l'empêcher de conquérir, à la faveur des sentiments égalitaires, l'autonomie que l'ancien régime lui avait refusée et qu'elle n'obtiendra pour le Prix de Rome qu'en 1804, l'Institut nouvellement créé n'ayant d'ailleurs pas créé pour elle de section particulière. En butte aux rancunes de Gaucher en 1798[3] et de Ponce en 1816[4], il réplique, nous le verrons,

1. Ingres se sert en 1827 pour son *Apothéose* d'Homère (Apelle) de l'outremer de Guimet, de Lyon, qui croit avoir retrouvé le secret de l'outremer des primitifs italiens ; de même H. Vernet pour sa Bataille de Fontenoi. Heim use d'un vernis venu de Hollande, qui servait à Rubens et à V. Dyck... Les romantiques eux-mêmes, Bonington et Delacroix, essaient de retrouver les procédés de V. Eyck (cf. le *Journal de Delacroix*, t. II).

2. « Adresse à l'Assemblée... par les graveurs et propriétaires des planches gravées... », 1791.

3. *Essai sur l'origine et les avantages de la gravure*, vendémiaire an VI.

4. *Annales des Bâtiments*, t. I, 1816, p. 88.

en essayant de lui fermer quelque temps l'École de Rome[1].

Par crainte de la gravure originale et des effets contrastés où l'entraîne l'opposition des lumières et des ombres, il a efficacement patronné la lithographie. Si les essais intermittents et dispersés de Denon, de Bergeret et de Lasteyrie sous l'Empire, deviennent après 1816 un art populaire et officiel, c'est grâce au patronage de l'Académie, et, dans l'Académie, à sa puissante intervention. Les détails de sa stratégie étaient peu connus, et valent la peine d'être exposés. Rapporteur, en 1816, de la Commission[2] chargée d'examiner les dessins lithographiés soumis par Engelmann à l'Académie, il ne se borne pas à faire à la fois l'analyse et l'éloge[3] du procédé qui permet « des gravures autographes », et à le recommander pour l'exécution des modèles de dessin à répandre dans les collèges ; il fait aussi l'éloge de l'Allemagne qui l'a vu naître avec Aloys Sennefelder, à Munich, d'Engelmann de Mulhouse qui l'a perfectionné et définitivement installé en France, dans un établissement qu'il cherche à mettre sous le patronage de l'État. A peine une mention incidente et rapide pour Baltard, pour le comte de Lasteyrie, dont les presses avaient pourtant fonctionné les premières à Paris.

Engelmann, comme il est naturel, exprime sa reconnaissance à l'Académie[4]. Mais Baltard[5] et Millin[6] protestent en faveur de Lasteyrie ; Millin s'en prend même formellement au rapport du secrétaire perpétuel, qui le publie aussitôt dans le *Journal des Savants*, organe de l'Institut. De Lasteyrie était vaincu; il a beau, en 1817 et 1818, solliciter les subsides

1. Cf. au contraire la belle apologie de la gravure en taille-douce par Ém. David (*Moniteur*, 21-22, 25-27, et 30 octobre 1808).

2. Heurtier, Regnault, Guérin, Desnoyers et Castellan.

3. Publié dans le *Journal des Savants*, 1817, p. 21-26.

4. Lettre du 9 novembre 1816 (Arch. Acad. B.-A.).

5. *Essai méthodique sur les décorations des édifices*, 1817, dont les dessins sont lithographiés (cf. la notice).

6. *Annales Encyclop.*, 1817, t. I, p. 289. Millin, qui a le sens historique et critique, invoque des témoins oculaires, le *Moniteur*, d'autres preuves, pour démontrer la priorité du comte de Lasteyrie dans l'installation de presses à Paris et dans les perfectionnements.

du gouvernement pour installer des presses, et l'autorisation exclusive de lithographier les dessins originaux du Louvre[1] : le comte de Pradel refuse. Le patronage officiel de l'Académie a été une fois pour toutes octroyé à un autre, par délégation donnée à Quatremère. En 1824, le jury d'admission au Salon, dont il est avec quelques-uns de ses collègues, refuse trois cadres de lithographies de Lasteyrie[2] ; et c'est par Engelmann que Quatremère fait lithographier plusieurs de ses dessins de restitution. Venu de la sacro-sainte Allemagne, Engelmann avait tout d'abord donné les meilleures garanties d'orthodoxie en reproduisant, dans le recueil présenté à l'Académie, des dessins d'académiciens, de Girodet, de Regnault, de C. Vernet, de Guérin, de Castellan, etc., qui lui furent des patrons empressés.

La lithographie allait bientôt devenir populaire : c'est Quatremère et l'Académie qui y ont le plus contribué, sans se douter que le Romantisme allait bientôt s'emparer de cet art pittoresque[3].

Les arts industriels ne devaient pas non plus échapper à son action, que nous avons déjà vu s'exercer en faveur de la céramique émaillée et de la patine à l'encaustique. Avec tout l'Empire[4], il a partagé le souci d'associer l'art et la science, de pénétrer d'art l'industrie, c'est-à-dire de relever par le style pseudo-antique les objets usuels. Dès 1791[5] il se flatte que l'École Nationale de dessin dont il trace le plan aura cet effet : il est, avec la plupart de ses contemporains, hanté du souvenir de la Grèce, qui fait de simples vases des chefs-d'œuvre, de la Renaissance italienne, de l'Angleterre contemporaine, où l'afflux des sculptures antiques a transformé le goût décoratif. En 1801 il propose au Conseil gé-

1. Arch. Nat., O³ 1397/n° 1242, et 1398/n° 799.

2. Arch. Louvre, *Salon*, 1824, 13 avril.

3. Cf. dès 1817 les *Suites de costumes militaires* de Charlet, et en 1820 sa *Vieille armée française*.

4. Dans le Musée de l'Ecole vivante, que préconise Em. David, « l'homme qui perfectionne la forme des vases ou des meubles verrait ses ouvrages à côté de ceux du statuaire et du peintre ».

5. *Considérations sur les arts du dessin*, p. 63-66.

néral de célébrer annuellement par une Exposition la fête de l'Industrie[1] : l'exposition s'ouvre en effet, le 1er vendémiaire an X. En 1806 le Ministre de l'Intérieur, sur le rapport du Préfet de la Seine, le nomme du jury de l'Exposition, puis le remercie des « lumières » qu'il y a apportées[2]. En même temps il applaudit aux efforts de Legrand et de Molinos, qui décorent l'hôtel Marbœuf, pour acclimater à Paris sur toile de Jouy la fantaisie des grotteschi italiens. En 1815 les *Considérations* font appel au nouveau régime des Beaux-Arts dont il espère devenir le surintendant, pour relever par l'excellence du dessin la dignité du travail de manufacture, et le *Jupiter Olympien* propose aux artistes archéologues, en concurrence avec les modèles de Percier, des modèles de trônes, de chars et de boucliers antiques restitués, où le métal et l'ivoire associent leur éclat.

En 1819, pendant que le jury de l'Exposition, dont il est, décerne une médaille à la machine à mettre aux points de N.-M. Gatteaux, père du graveur Edouard Gatteaux, il fait au ministre, au nom de la section de sculpture de l'Académie, un rapport[3] extrêmement élogieux en l'honneur d'un procédé qui permettra de reproduire avec exactitude les chefs-d'œuvre originaux de nos musées, et d'en multiplier les modèles dans les Ecoles des Beaux-Arts. Voilà que « nos plus habiles statuaires s'en servent pour ébaucher leurs ouvrages » ; De Bay en fait un usage constant[4] ; Clarac, soucieux de « transposer » ses antiques du Louvre, reproduit à

1. Elle n'avait eu lieu qu'en l'an VI, sans lendemain. Le décret du 13 ventôes an IX, qui prévoit le retour annuel, répondait au vœu de son rapport de germinal, renouvelé en l'an X et suivi de l'Exposition de l'an X. — Pour la première, les peintres et sculpteurs refusèrent de se commettre avec des industriels. — La première idée d'une exposition des produits de l'industrie paraît venir du sculpteur J.-B. Giraud (cf. le *Musée olympique de l'école vivante*, 1797).

2. C'est ce jury qui récompense Oberkampf pour ses indiennes ; qui avait réservé des salles particulières à la bijouterie et à l'orfèvrerie, exposé comme tentures les Beauvais, Gobelins et Savonnerie, et réparti les beaux meubles en vue d'un effet décoratif. — Quatremère était dans la section Beaux-Arts et tissus.

3. *Proc.-verb. de l'Acad.*, 2 octobre.

4. Miel, *Notice* sur N.-M. Gatteaux, 1832, p. 13.

la fois dans son *Album* la machine de Gatteaux et l'éloge de Quatremère[1]. C'est qu'il s'agit d'échapper à un grave dilemme : garder jalousement authentique, dans les musées, la beauté des grands modèles, sans permettre de reproductions plastiques ; mais alors trop rares sont ceux qui en peuvent jouir ; ou permettre de la reproduire dans la pierre ou le marbre, pour la vente ou l'enseignement, mais alors la laisser trahir. L'exactitude dans les renfoncements, observe Clarac, est surtout difficile. La nouvelle « mise aux points » réconciliait vulgarisation et fidélité. Quatremère savait bien quel profit en pouvait tirer la pédagogie classique. En 1823 et 1827[2], il est encore appelé à la fin de l'Exposition à juger si le goût de nos manufacturiers a su transformer des « produits » en œuvres d'art. Il a donc une part, le plus souvent officielle, dans l'immense effort accompli[3] de 1791 à 1830 pour marquer au goût de la Grèce et de Rome le cadre d'objets où se meut la vie des Français.

VI. — Enfin il devait s'occuper passionnément de la médaille[4], qui relève de l'histoire contemporaine par les événements qu'elle commémore, de l'archéologie par ses modèles lointains, et de l'esthétique par l'impression de beauté qu'elle cherche à produire[5]. Il ne fait ici que partager la passion de tout l'Empire, de l'Empereur lui-même, et de la Restauration, pour cet art si romain, qui est épigraphie, sculpture, histoire concrétisée en métal. Lorsque David, dans le portrait de Mongez, met entre les doigts du

1. *Musée de Sculpture*, t. I, p. 150 et pl. VII.
2. Papiers personnels à l'Institut.
3. Pour la Révolution et l'Empire cf. Fr. Benoit, *op. cit.*, p. 108, sq.
4. Voir notre article dans la *Gazette numismatique* de 1908.
5. Les sources sont : à l'Institut, les *Procès-verbaux* inédits de la Commission des Inscriptions et médailles, formée le 25 juillet 1806, définitivement organisée le 6 mai 1808, confirmée le 5 juillet 1816 et le 16 mai 1830 (3 registres in-f° au sécrétariat de l'Acad. des Inscr.) — Les *Procès-verbaux* et Archives de l'Académie des Inscriptions. — Les *Procès-verbaux* et Archives de l'Académie des Beaux-Arts. — Les Arch. Nat., O[3] 1469 et 1470.

numismate et administrateur des Monnaies la nouvelle pièce de cinq francs, avec le profil césarien de l'empereur, il modèle sans doute ce minuscule pseudo-relief avec le même plaisir que Botticelli lorsqu'il détacha le profil coupant de Cosme de Medicis sur le médaillon doré que Piero di Lorenzo nous présente si délicatement. Les deux peintres sont un peu sculpteurs en peinture. Mais l'analogie se borne là. Le goût vif de la nature et du caractère n'est point entré (sauf exception) dans la médaille française de 1800 à 1830 ; et une part de cette responsabilité retombe sur Quatremère.

Il entre en possession de son idéal dès ses deux voyages en Italie, où l'amitié du cardinal Borgia, qui lui ouvre la collection de son palais de Velletri, lui permet d'avoir la pratique familière des monnaies et médailles antiques. Le graveur Desnoyers nous a conservé le souvenir des heures d'enthousiasme qu'il passait là, dans l'étude des pierres gravées de style grec et des monnaies à fleur de coin[1]. A son retour en France son parti est pris : rétablir dans la médaille le style idéalo-antique, lutter contre l'école à la mode qui, même vers 1780 et malgré la réforme commencée, fait encore flamboyer la ligne, mêle les groupes, prodigue les accessoires, élève sur les nuages des divinités de ballet.

Il voit B. Duvivier et N.-M. Gatteaux participer eux-mêmes à ce goût, reste de la tyrannie exercée depuis Lebrun, Boucher et Cochin, par la peinture sur tous les arts : l'un, dans sa médaille du pont Louis XVI, l'autre dans sa médaille des Montgolfier, peignent sur le métal des tableaux en perspective, avec plans et dégradations, sous des nuages modelés moelleusement[2].

La Révolution aggrave le mal à ses yeux : beaucoup de médailles sont informes et grossières. La frappe est libre ; la vulgarité implacable du « style de portrait » s'étale aux médailles de Marat ; les lointains de l'espace, avec le Champ-

1. *Journal des Savants*, 1853, p. 665.
2. *Trésor de Numismat.*, t. VIII, pl. 54, 56.

de-Mars, entrent dans un module de 62 et 75 millimètres. La foule y a aussi ses entrées : les médailles du siège de la Bastille et de l'arrivée du Roi à Paris, d'Andrieu, montrent sur le fond savamment reculé de la Bastille ou des édifices de Gabriel la mêlée, la fumée des fusillades et le remous de milliers de têtes[1]. Sous le Directoire et le Consulat, c'est le triomphe du réalisme dans le portrait, avec le profit sec de Bonaparte sous les longues mèches, du costume moderne, et même de l'exotisme égyptien[2]. En 1797, à l'Institut, Leblond lit à la troisième classe un mémoire selon lequel la médaille, tradition d'un fait, doit la représenter « positivement » dans son décor exact[3]. Ces errements continuent en 1802, 1803, 1804.

C'est alors que Quatremère tente une réaction. D'abord par la parole, l'article et le livre, en 1804, 1805 et surtout en 1807, où il répond devant la classe d'Histoire à Dupont de Nemours, physiocrate et naturaliste, qui propose de s'en tenir au français pour les légendes et exergues, à la « vérité dans la manière de représenter les actions, les personnes, les costumes et les objets » ; et qui demande des frégates, non des trirèmes, notre uniforme, non la cuirasse antique, afin de donner plus tard de notre civilisation une « idée monumentaire[4] ». Son mémoire[5], à lui, est catégorique : les lois imposées à la médaille par ses modèles antiques, par sa destination, par les nécessités mêmes de son format exigu exigent le « style énergique et concis ». Les sujets modernes et nationaux doivent être traités, non dans « leur réalité vulgaire, tout éphémère », mais idéalement : il faut généraliser les figures en atténuant le caractère individuel, le costume en le rapprochant de l'antique, ou même en lui substituant le « costume idéal », c'est-à-dire la nudité, les sujets en les ramenant au motif essentiel, surtout à l'allégorie qui

1. *Id.*, t. IX, pl. 6, 13, 21, 43.
2. *Id.*, pl. 62, 63, 64, 72, 74.
3. *Mémoires de l'Institut*, classe d'histoire, t. V.
4. Rapport de Guinguené sur les travaux de la classe pour 1807.
5. *Moniteur*, 11 juillet 1807 (p. 750).

en concentre fortement le sens[1]. De fait, sur les médailles exclusivement françaises de 1806 et 1807 l'effigie de Napoléon a presque toujours la majesté de l'imperator, le cou et la naissance du buste nus, lauré presque toujours ; les scènes militaires sont plus souvent allégorisées, tout au moins transposées dans le décor Renaissance, comme la médaille de la Confédération du Rhin (revers) par Brenet[2]. En 1815, dans le « Jupiter Olympien », il revient à la charge[3]. En 1821 son Eloge de Duvivier[4] dénonce encore avec force « l'erreur de certaine école moderne », qui croit que le type d'une médaille doit « ressembler à une peinture réduite en miniature..., prétendus petits tableaux sans perspective aérienne, sans dégradations de tons, sans effets de couleurs », et proclame la nécessité de reprendre le « système du bas-relief ». En 1823 et surtout en 1837 nouvelle agression : cette fois allant jusqu'au bout de ses principes, il ne voit dans la numismatique qu'une écriture, c'est-à-dire un « hiéroglyphe[5] ».

Mais à côté de sa campagne par le mémoire ou le livre, il agit directement par la composition des types. Entré en 1806 dans la Commission des inscriptions et médailles, formée dans la Classe elle-même pour composer l'histoire métallique de l'empereur, le voilà au centre même de « l'invention » : il y reste ou plutôt y règne trente-trois ans, s'occupant du budget de la commission, de ses collections de médailles, et remplissant les fonctions de secrétaire. Il est, avec Visconti et Mongez, celui qui propose le plus de types ; et il propose avec une manie ratiocinante et dogmatique qui fut un des éléments de son autorité[6].

1. Joach. Lebreton, secrét. perpét. de la classe, lui emprunte ces principes dans son *Rapport de 1808 à l'Empereur*, p. 158-159.
2. *Trés. de Numismat.*, t. IX, pl. 13, 14, 24.
3. Cf. aussi *Mém. de l'Institut*, t. IV, p. 126.
4. *Notices historiques*, t. I.
5. L'*Imitation*, p. 383-393, et l'*Idéal*, p. 169, 267, etc.
6. La première commission est composée de lui, Visconti, Mongez, Petit-Radel et A. Meilhon (*Procès-verbaux de la 3e classe*, 25 juillet et 31 décembre 1806).

Il méritait qu'en 1807, 1808, 1811, la Commission le chargeât de faire à la Classe le rapport des travaux accomplis par elle pour l'histoire métallique de l'empereur[1]. A la fin de l'Empire, en 1814, c'est encore lui qu'elle charge d'en résumer l'ensemble fort imposant, qui, description et gravure en taille-douce, atteint son quatrième tome[2]. Nul, comme dit Guigniaut[3], n'a plus contribué à composer sur le métal le récit graphique et épigraphique des événements de deux régimes et de trois règnes.

La première source de son inspiration, c'est l'antiquité. Sont appelés à exprimer nos événements modernes non seulement les œuvres célèbres de la statuaire comme l'Apollon Lycéen, le Mars quiescens, le Mercure Agoreus, mais encore le bas-relief, comme celui des « trois villes » qui vient d'être transféré de la villa Borghèse à Paris[4]. Son grand effort (et il a réussi) est de ramener l'art de la médaille à la loi du bas-relief grec, c'est-à-dire au rythme lent, au « style de procession » sur un seul plan ou deux au plus, et à la prédominance du profil, qui est le dessin par excellence.

Les fresques d'Herculanum lui fournissent des modèles, car le système de la peinture antique est encore aux yeux de tous celui du bas-relief. De même, les pierres gravées lui fournissent, pour le mariage de Jérôme, le modèle des effigies iconiques des deux époux superposées. Les médailles antiques surtout, par exemple celles de Domitilla et d'Agrippina pour leur beau carpentum, sont invoquées[5]. Dessinant lui-même les pierres gravées, les monnaies d'Athènes et d'Elide, celles du cabinet de la reine Christine, pour ses restitutions de l'Athéna du Parthénon, du Zeus d'Olympie et du tombeau de Mausole[6], il joint ses efforts à l'influence des recueils de

1. *Procès-verbaux* de la classe, 2 octobre 1807, 30 décembre et 4 mars 1808, 28 décembre 1811.

2. *Id.*, 7 janvier.

3. *Mém. Institut*, Acad. Inscr., t. XXV, p. 31.

4. *Procès-verbaux de la commission*, 17 février 1809, 27 septembre et 20 décembre 1811.

5. *Id.*, 7 juin et 19 juillet 1808, 3 juillet 1810, 11 octobre 1811.

6. *Jupit. Olymp.*, pl. XVII, XVIII, XX.

Caylus et de Winckelmann pour imposer la monnaie, médaille ou intaille antique, non seulement à la numismatique moderne, mais encore à la sculpture et à la peinture[1]. A Raphaël il emprunte, pour représenter la Justice, l'allégorie de la Chambre de la Signature au Vatican, qui est d'ailleurs elle-même un véritable médaillon[2]. Mais le plus curieux, c'est qu'il a imposé à la médaille comme à la statuaire française Canova, qui fut son dieu. Dans les projets pour les médailles sur les dépôts de mendicité, sur Madame Mère patronesse des maisons de charité, dans la médaille de la bataille de la Moskowa, on retrouve le souvenir des œuvres du sculpteur italien[3]. Il y a mieux : quand la Restauration, stimulée par la propagande de Quatremère, a voulu personnifier la Religion, elle en a emprunté la personnification au tombeau de Clément XIII à Saint-Pierre du Vatican[4].

Pour le style il reste fidèle à ses principes. Au sujet du costume de l'empereur il ne propose que deux fois, pour les médailles du Consulat à vie et de la Légion d'honneur, le costume moderne : encore est-ce le costume d'apparat. Dans toutes les autres occasions il demande le costume héroïque ou idéal[5]. Ou la commission le suit, ou elle exprime des scrupules : c'est alors « le costume civil du genre idéal[6] ! »

Pour les nations ou villes c'est toujours la femme allégorique « tourellée » ou non. Pas toujours cependant : en 1811, il participe à la délibération du Conseil général qui sollicite du Gouvernement la concession d'armoiries pour Paris, à celle de la Commission des Médailles (1816) qui, sur le rapport de Petit-Radel, rejette le nouveau projet de Molinos,

1. Le Pâris de David, les Sabines, la figure du Léonidas aux Thermopyles sont empruntés à des médailles ou camées ; de même le bas-relief de Cartellier au Louvre, etc.

2. *Procès-verbaux de la commission*, 11 septembre 1812.

3. *Id.*, 6 septembre et 4 octobre 1811.

4. La médaille de Barre à la mémoire du duc de Berry, de Gayrard à la mémoire de Louis XVIII, de Depaulis pour le monument de Quiberon.

5. *Procès-verbaux de la commission*, 1er septembre 1807, 7 juin 1808, 3 juillet 1810.

6. *Id.*, 17 février 1809, 3 juillet 1810.

« un vaisseau de ligne à trois ponts », pour lui substituer « la « simple barque marchande à l'extrémité contournée en volute », enfin à la séance du Conseil général (12 juillet 1817), qui décide de reprendre les anciennes armoiries, arrêtées par le brevet original de d'Hozier (1679) qu'on vient de découvrir[1]. Mais, à la Commission et dans l'esprit de Quatremère, c'est tout de même l'allégorie qui règne. La Seine est la nymphe Sequana, le canal du Languedoc une femme tenant une barquette. Sous l'Empire, grand créateur de routes, Quatremère propose souvent la figure antique de la « Voie[2] », une femme ayant auprès d'elle une roue, qui apparaît dans la médaille de la route de Nice à Rome[3]. Les monuments sont représentés au géométral, « comme chez les anciens », c'est-à-dire sans profondeur, ou encore, comme les Invalides, le Palais Législatif, les Tuileries, par « une vue indicative » qui se réduit au pavillon d'entrée ou frontispice[4]. Toujours le souci de concentrer fortement, en faisant signifier le tout par la partie et en ramenant celle-ci au trait essentiel. Le préfet de la Vendée, ayant envoyé un projet de médaille chargé d'accessoires, offre à la Commission, qui est évidemment ici l'organe de Quatremère, l'occasion d'affirmer une fois de plus la loi du genre : vouloir tout dire sur une médaille, c'est « confondre ce genre avec celui de la peinture... L'Académie des Inscriptions est constituée pour conserver les traditions du bon goût[5] ».

Des projets de Quatremère adoptés intégralement ou en partie par la Commission très peu ont été exécutés, frappés en médaille. Denon, directeur général des Musées et de la Monnaie, imposant souvent le type de sa composition.

Cependant le type d'une des trois médailles d'Iéna, par

1. *Hist. génér. de Paris. Les armoiries de la Ville de Paris*, t. I, p. 152-155.
2. *Proc.-verb. de la commis.*, 2 et 16 août 1808.
3. *Trés. de Numismat.*, t. IX, pl. 23, 28.
4. *Procès-verbaux de la commission*, 13 juillet 1808, 8 octobre 1813.
5. *Id.*, 17 novembre 1826.

Andrieu (revers), est, pour l'ensemble, de sa composition[1]. Sur un scrupule de la Commission, qui voudrait cette fois représenter l'Empereur « avec le moins d'allégorie possible », la Victoire ailée cède simplement sa place, sur le « coursier », à un Napoléon lauré et cuirassé sous la chlamyde. L'essentiel pour Quatremère était d'éviter le costume moderne : « sinon telle médaille, destinée à représenter une nation victorieuse d'une autre, ne représentera qu'un cavalier terrassant un fantassin ». Sur la médaille pour l'adduction des eaux de l'Ourcq (revers), d'Andrieu, l'idée de la « Ville de Paris assise avec la nymphe de l'Ourcq (Urca) à côté, qui lui verse des eaux de son urne », est de lui[2]. Le détail seul est modifié. Le type proposé par lui et adopté pour le rétablissement de la Pologne, « l'Empereur en costume idéal relevant une figure de femme agenouillée, la couronne murale en tête », est exécuté, non pour cette médaille, mais pour celle de l'indépendance de Dantzig, que grave Andrieu : il a suffi de supprimer les « pelleteries » polonaises et de changer la légende de l'exergue[3]. Dans la médaille de l'Entrée à Berlin (revers) de Jaley, la porte de Brandebourg, avec les propylées couronnées d'un quadrige que monte la Victoire, est de son idée : elle se dessine, selon son grand principe, sur un seul plan, la profondeur est à peine indiquée[4].

Son projet pour la médaille de la réunion à l'Empire de Parme, Plaisance et de la Toscane, « une imitation libre du bas-relief des Trois Villes, placé jadis à la villa Borghèse » et transféré au Louvre, est exécuté pour la médaille de la prise des trois capitales prussiennes (revers), gravée par George[5].

Il est certainement pour beaucoup dans le type définitif de

1. *Trés. de Numismat.*, pl. 14, n° 8 (1807). — *Procès-verbaux de la commission*, 18 novembre 1806.

2. *Id.*, pl. 33, n° 3. — *Procès-verbaux de la commission*, 30 août et 6 septembre 1808.

3. *Id.*, pl. 21, n° 1, et *Procès-verbaux*, 2 octobre 1807.

4. *Id.*, pl. 14, n° 14, et *Procès-verbaux de la commission*, 22 mai 1810.

5. *Id.*, pl. 19, n° 11 ; *Procès-verbaux de la commission*, 20, 27 décembre 1811, 3 janvier 1812 ; et Clarac, *Musée de Sculpture*, t. II, 222.

la médaille de la première entrée de Louis XVIII à Paris (3 mai 1814), gravée par Galle[1] ; il le fait modifier, puis le patronne à la Commission, et le présente le 17 juin à la Classe avec une analyse complaisante qui s'explique du reste : la médaille offre, au fond et au centre, cette statue de Henri IV au rétablissement de laquelle il allait tant contribuer. Enfin c'est lui qui compose le type de la médaille du Refus de Varsovie (revers), gravée par Andrieu[2] : « Sa Majesté debout, en habit royal, à côté d'une colonne tronquée ou d'un cippe au milieu. Sur la colonne serait la couronne ; le Roi pose sa main sur elle, avec une action indiquant qu'il la garde et la retient. De l'autre côté de la colonne se tiennent deux figures allégoriques : la Violence avec des armes et la Dissimulation avec un masque ». Motifs et style antiques, « métaphore » ou transposition du réel par l'allégorie, elle porte bien la marque de son goût, qu'Andrieu suit scrupuleusement dans le détail.

Il prend à l'exécution une part moins grande qu'aux projets, mais certaine encore. C'est l'Académie des Beaux-Arts qui choisit le dessinateur[3], lequel est toujours un confrère[4], et un fervent de l'esthétique du secrétaire perpétuel. Chaudet, Lemot, Ramey père et Jaley sont d'ailleurs des sculpteurs, qui ne peuvent qu'assurer à la médaille la fermeté du dessin. Fontaine est un architecte, pour qui la ligne est la grande régulatrice. Quatremère l'a voulu ainsi, par principe. En dehors de la question d'empiétement, il a dû supporter avec quelque impatience que des peintres, comme le corrégien Prudhon, Denon, Regnault, Forbin, dessinent des types. Du moins, si David avait dessiné la médaille du 10 août (1793, Dupré) et Ingres la médaille d'émulation pour l'École des Beaux-Arts (1833, Gatteaux), nulle présomption de la part de peintres qui ne peignent eux-mêmes « que des camées[5] ».

1. *Cabinet des médailles*, vitrine.
2. *Id.*, n° 550 ; *Procès-verbaux de la commission*, 4 novembre 1817.
3. De concert avec le directeur de la Monnaie (Arch. Nat., O³ 1469/28).
4. *Procès-verbaux de la commission*, 6 et 17 mai 1808.
5. C'est le mot de Delacroix à propos d'Ingres.

Des graveurs qui exécutent ces dessins Quatremère sait aussi le moyen d'obtenir toutes les garanties d'orthodoxie esthétique. En l'an III il avait présidé le jury des Arts qui décerna le prix de la médaille à Rambert Dumarest pour une effigie de Brutus nettement inspirée de l'antique[1]. A partir de 1805, le prix de Rome, confirmé par l'ordonnance de 1819, est un appât et une récompense pour ceux qui donnent à l'école idéalo-antique les arrhes de leur talent. Quatre ans de séjour chez « l'éducatrice du monde » : là est bien la pensée de toute sa vie. « Quoique les médailles antiques soient répandues dans tous les cabinets de l'Europe, il y a pour l'artiste, à Rome même, une instruction spéciale qui ne saurait guère sortir de Rome..... Les Romains empruntèrent le style de cette langue allégorique au système des bas-reliefs... Voilà pourquoi l'artiste ne saurait trop étudier, d'après les originaux de Rome, ce style énergique et concis..., ce système de grandeur idéale qui, sur les petits espaces, sait reproduire la majesté des figures les plus colossales[2] ». Il ne faut donc ni s'étonner ni s'indigner qu'il ait aidé de tout son pouvoir, en 1815, à la restitution des monnaies antiques enlevées au Pape[3] ; dépouiller la France de sa plus belle collection, c'était renvoyer celle-ci là où sa vertu d'exemple se développerait mieux, côte à côte avec le bas-relief original.

Toujours est-il qu'il a fait cesser pour quelque temps la tyrannie que la peinture avait exercée depuis Louis XIV sur la médaille française pour y substituer l'influence aussi despotique, mais plus logique en somme, de la sculpture antique. Si les élus (médaille ou pierre fine), Jacquot en 1815, Brun en 1817, Vatinelle en 1819, Lefèvre-Dubourg et Brenet fils en 1823 (deuxième prix), Oudiné en 1831, Farochon en 1835, sont des talents selon sa doctrine, c'est que le règlement de Rome auquel il a participé leur a imposé la discipline de l'antique : par exemple, en 1831,

1. *Archives de l'Art français,* 1874-1875, p. 253.
2. *Notice* sur Duvivier.
3. Cf. ci-dessous, le chapitre sur la campagne contre le déplacement des œuvres italiennes.

Oudiné copie un bas-relief de la villa Albani et en 1832 le beau médaillon de Syracuse[1].

Quand il s'agit de graver les projets de la Commission, celle-ci, après avoir consulté l'Académie des Beaux-Arts, choisit les pensionnaires de retour. C'est encore un dogme de Quatremère. A titre privé même il propose directement ses élus : en 1820, il recommande au comte de Pradel Desbœufs, pour la médaille sur l'ouverture du Musée royal dont la Commission vient d'arrêter le projet : Desbœufs grave en effet la médaille, qui est un hommage de plus à l'esthétique de son protecteur[2]. En 1828 il propose au comte de Forbin Depaulis pour la médaille de la fondation du Musée Charles X, et Domard pour celle de la Restauration du Quadrige sur l'Arc du Carrousel[3]. Selon Forbin, ces choix doivent rester sans appel, et il les appuie auprès du Ministre de la Maison du Roi. Depaulis avait déjà remercié son patron en gravant sa médaille iconique en 1827. Tous, pour se concilier plus sûrement celui dont ils relèvent deux fois, lui soumettent et lui offrent, à titre personnel, leurs essais-clichés, dont Quatremère possède toute la série de 1800 à 1830.

Cette autorité le suit hors de l'Institut. Bérard, lorsqu'il entreprend la « galerie métallique des grands hommes français », s'adresse à Quatremère pour en consacrer les travaux et en décerner les prix : « Nous comptons personnellement sur vous, Monsieur, dont le goût est si éclairé..., pour contribuer au succès que nous espérons[4]. » Gatteaux, qui est le grand fournisseur de la « Galerie » ne modèle aucune esquisse sans la lui soumettre ; en 1816, il lui envoie l'empreinte de sa médaille de Rameau pour le prix de musique de l'Institut : « Je regrette beaucoup, Monsieur, de ne pouvoir vous la soumettre moi-même et profiter de vos avis. Si

1. Voir à l'école des Beaux-Arts, la salle des Grands prix de sculpture.
2. *Cabinet des médailles*, n° 553.
3. Lettre de Forbin au vicomte de Larochefoucauld, 25 février 1828 (Arch. Nat., O³ 1470/157).
4. *Arch. de l'Acad. B.-A.*, 1817.

vous avez quelques observations à me faire, veuillez avoir la bonté de me dire quand je pourrai vous rencontrer : j'attendrai votre décision pour la faire frapper[1] ». Dans quelle mesure Quatremère y est-il intervenu ? Toujours est-il qu'elle est bien plus fine que les médailles concurrentes d'Armand et d'Andrieu ; Rameau y a le haut du buste drapé, tandis qu'il a dans les autres l'habit à la française : le style idéal contre l'imitation directe[2]. Le 29 mai 1829 lorsqu'une commission, dont il est, décerne le prix du concours de numismatique à Mionnet et Cousinery, c'est encore la sacro-sainte antiquité qui reçoit en eux cet hommage[3]. Hors de France, il encourage le graveur allemand H.-B. Brandt, qui a conquis chez nous sous son autorité ses grades académiques et son talent sec et froid[4].

Son influence n'eût pas été si grande s'il n'avait joint à son autorité en matière de goût ou de style les connaissances techniques. Aussi de Puymaurin fils, directeur-adjoint de la Monnaie, l'appelle-t-il avec Gosselin et Mongez à la Commission chargée d'examiner les expériences auxquelles il se livre sur l'emploi du bronze dans la fabrication des médaillas : on devine l'empressement avec lequel il a dû signer le rapport[5] qui conclut, selon l'exemple de l'antiquité, à substituer définitivement le bronze au cuivre pour les monnaies qui ne sont ni d'or ni d'argent.

La Révolution de juillet, qu'il a exécrée, porte un coup violent à son influence, à son idéal numismatique, et aux privilèges académiques sur lesquels il ne transige pas. Le gouvernement ne consulte presque jamais l'Académie pour le type ni pour les légendes. On laisse les initiatives privées, qu'il a déjà condamnées, commander et faire frapper des

1. 21 septembre 1816 (Arch. Acad. B.-A.).

2. De même, Tiolier lui envoie en hommage trois de ses médailles pour la bienveillance que Quatremère lui a toujours témoignée (18 sept. 1828, Arch. Acad. B.-A.).

3. *Arch., Acad. Inscript.*, 1829.

4. Lettre de Brandt à Quatremère (*id.* 1835).

5. *Arch. Acad. Inscr.*, 1823.

médailles. Le module devient parfois démesuré : la médaille de l'avènement de Louis-Philippe (Depaulis) et celle de la famille royale (Barre) ont 81 millimètres[1]. Sur cet espace énorme, ce n'est plus une effigie qui se loge, mais deux, trois ou quatre, ou davantage : médailles divisionnaires, ovales ou carrées, qui s'inscrivent dans la grande comme en un médaillier. Le relief suit le module, devient très proéminent, surchargé ; les médailles de la Charte, de l'agrandissement du Luxembourg (Bovy) et du Ministère des Affaires étrangères sont de hauts reliefs, encombrés de guirlandes, volutes, cartouches et génies. D'autres essaient d'enclore l'indéfini de l'espace en rivalisant, par des dégradations de modelé et par la perspective linéaire, avec toutes les ressources du pittoresque : le type troue la médaille ; telle celle de Saint-Jean d'Ulloa (Depaulis, 1838[2]) ; c'est le panorama qui entre dans la numismatique ! Le réalisme se glisse à la faveur de l'invasion du choléra[3] : dans la médaille de Rogat (1832) apparaît le squelette, auquel Quatremère a voulu fermer le domaine de l'art. A la veille de sa retraite, en 1837, le mouvement emportait ses théories et sa résistance.

En définitive nul n'est plus intervenu dans l'évolution de la médaille de 1806 à 1830. Mais évoluer, pour lui, c'est retourner aux exemples antiques. Très ferme sur les principes dont la numismatique grecque et romaine lui semble s'inspirer, il rompt avec le goût pittoresque du XVIIIe siècle, qui va jusqu'à traduire l'impalpable ; résiste à un certain entraînement de l'Empire vers le réalisme, essaie surtout de retarder pour la médaille l'échéance romantique. Dès 1830 les graveurs courent, au salon, aux médaillons d'Ant. Moine, petits bas-reliefs ronds « tout parfumés du moyen âge », puis, au musée Colbert, vers les « médailles » de David

1. *Cabinet des médailles*, n° 1294.

2. *Id.*, n° 2373.

3. Bas-relief d'Oudiné (1835) pour la médaille du choléra. Le rapport sur les envois des pensionnaires, qui le blâme, fait observer que l'art médical n'ayant encore découvert ni l'origine ni le remède du mal, « le sujet n'offre guère, à l'art du sculpteur surtout, un motif assez précis de représentation allégorique ».

d'Angers, « romantiques pochades de bronze... qui ressemblent aux vieux sols des premiers temps de la République romaine [1] ». En 1835 un de ces vieux sols, modelé ou plutôt « poché » en une seule séance, sera à l'effigie de Quatremère lui-même, octogénaire : profil anguleux, à grands méplats, tout en « style de portrait [2] ». Ces médaillons ont fait faire à la médaille, vers le modelé souple, libre et fougueux, un progrès qu'il eût voulu enrayer. Mais il est résigné : il se retire en 1839. Tant qu'il a été sur la brèche, son « goût a fait loi », comme dit Forbin. Sur la médaille, par ce qu'elle est de la sculpture de bas-relief, antique d'origine, publique par inspiration et destination, immortelle par le métal et les sujets de gloire, il a apposé son impérieuse empreinte ; Visconti fut le plus intime de ses complices ; et c'est pourquoi durant vingt-quatre ans, sur la plupart de nos médailles, le double souci de l'idéal et de l'antique paralysent le mouvement, l'expression, la vie. Peut-être ont-ils pris une trop belle revanche [3].

1. Lettre de G. Lefrançois à Élouis (Arch. du Calvados).

2. Et pourtant David d'Angers emprunte à Quatremère ses principes sur l'art de la médaille : « Le profil, c'est l'unité... Il faut qu'elles disent beaucoup sans cesser d'être claires », etc... (H. Jouin, *David d'Agers*, p. 73). — L'esthétique de Quatremère est encore celle de Ch. Blanc (*Gramm. des arts du dessin*, p. 508).

3. Les inscriptions sont aussi de la compétence de la Commission des médailles. Quatremère, en 1791, s'était occupé des inscriptions destinées au linteau de la porte du Panthéon (simple date de la consécration, « comme dans les temples antiques ») et aux cinq bas-reliefs du péristyle, de la fonte en bronze des lettres de la grande inscription du fronton. A partir de 1806, il s'occupe d'une inscription pour le monument du lion de Venise, pour la route des rochers de Montalus, pour l'arc du carrousel (1809), pour l'obélisque du roi de Rome à Marseille (1811) ; il compose celle du Henri IV du Pont-Neuf, collabore à celles de l'entrée du Père-Lachaise (1823), arrête avec Alavoine le trait de celle du Louis XIV de la place des Victoires (1827) et collabore à l'inscription du tombeau de Lafontaine au Père-Lachaise. Le latin est sa langue, la majuscule romaine sa lettre, le bronze sa matière.

TROISIÈME PARTIE

LES INSTITUTIONS

I

LES PREMIÈRES CAMPAGNES (1791-1816)

I. — *La Campagne contre l'Académie de Peinture et de Sculpture (1791-1792).*

De 1791 à 1792 Quatremère exerce une véritable surintendance des Beaux-Arts [1]. Il la cherche, il la veut : il n'est entré tout d'abord dans la politique révolutionnaire que pour essayer de renouveler en France les institutions artistiques [2]. Son premier souci est de pousser à la ruine l'Académie royale, dont l'oppression maintient les vieilles disciplines d'art qui lui sont odieuses. Il sait où gît le mal [3] : élève de G. II Coustou, il a vu Julien, son moniteur d'atelier, échouer par une intrigue misérable dans sa candidature d'agréé, malgré les qualités de son Ganymède.

1. D'abord à la Législative et au comité d'Instruction publique ; puis il administre les travaux du Panthéon, la plus grande entreprise d'art de la Révolution.
2. Il avait assez d'intelligences parmi les Académiciens pour protéger et faire admettre Denon en 1787.
3. Cf. A. Maury, *Biogr. univers.*, t. XXXIV, p. 609.

Il porte d'abord dans le débat son talent de polémiste : les « Considérations » et leur deux « Suites » sont un vigoureux réquisitoire, plein de vie encore aujourd'hui, contre les privilèges académiques, et un magnifique plan d'enseignement public du dessin, auquel on a beaucoup emprunté. Elles éclairent les premières décisions de la Constituante [1]. Puis, élu député à la Législative tout exprès pour défendre les intérêts des artistes [2], il intervient en personne près du Comité d'Instruction publique et près de l'Assemblée, avec une opportunité, une précision, qui emportent le vote. Il y a lieu de reviser le procès historique, qui n'a bien mis en lumière que le grand premier rôle : David. Mais avant l'entrée de celui-ci, Quatremère n'était-il pas en scène ? N'aurait-il pas organisé la campagne, fixé les griefs en ces formules précises qui doublent leur puissance offensive, leur force de pénétration, et préparé les plans de l'avenir ?

Lorsqu'il entre en lutte armé des « Considérations », les trois partis qui se sont formés dans l'Académie ont déjà exposé publiquement leurs revendications [3]. Le plus violent, celui de David et des douze académiciens, veut démolir la « Bastille académique » et ériger sur ses ruines la « Commune des arts [4] ». Renou, secrétaire de l'Académie, a répondu au nom des académiciens officiers par l'apologie de l'institution sacro-sainte [5]. La « Majorité », avec Pajou, Lebarbier, Vincent..., a proposé à son tour une Académie Centrale, où

1. La dernière *Suite* est antérieure à juin 1791, sous la Constituante.

2. Cf. son discours de remerciement à l'Assemblée électorale et les félicitations de Pastoret, le 21 septembre 1791 (E. Charavay, *Assemblée électorale de Paris*, p. 259-260).

3. Sur la série très riche de ces documents, cf. Tourneux, *Bibliog. génér. de l'Hist. de Paris*, t. III ; Tuetey, *Répertoire des sources man. de l'Hist. de P.*, t. VI ; Guillaume, *op. cit.*, p. IX ; et surtout le catalogue chronol. de Sigism. Lacroix, *Actes de la Commune de Paris*, 2e série, t. IV, p. 593-641.

4. *Mémoire sur l'Acad. Roy. de Peint. et de Sculpt.*, par plusieurs membres de cette Académie, Paris, 1790.

5. *Esprit des statuts et règlements de l'ancienne Académie royale... pour servir de réponse aux détracteurs de son régime*, Paris, 11 septembre 1790.

officiers et simples agréés seront de pair, ainsi que les mérites et les genres [1].

Quatremère intervient alors pour se mettre au-dessus de partis [2] dont l'un veut détruire l'autorité, l'autre l'accaparer, le troisième la diviser. « Commune, Aristocratie de Venise, Majorité », chacun de ses trois opuscules leur fait face tour à tour. Il a bien une sympathie secrète pour le parti de David, qui est celui de la liberté [3] ; mais là que d'égoïsme ! Essayant généreusement d'adapter à l'esprit nouveau ce que les anciennes Académies pouvaient avoir d'excellent, il cherche, non à détruire « à l'aveugle », ni à conserver de parti pris, mais à réformer. Quelques-uns de ses projets de réforme ont été exécutés.

La première réforme à accomplir c'est de limiter, avec l'agrégation académique, « cette tendance dépravée de toutes les volontés vers une distinction de la fortune ». Pour le recrutement, son libéralisme veut des juges moitié pris dans l'Académie, moitié au dehors, de façon à éviter l'esprit de coterie jalouse ; pour le mode, l'abolition du morceau de réception, qui perpétue l'esprit des corporations anciennes. L'artiste-candidat devrait n'être désigné que par ses succès prolongés aux expositions publiques. Mais la réforme à laquelle il tient le plus, c'est que l'Académie, renonçant à ses distinctions, cesse d'être une assemblée honorifique pour n'être plus qu'un corps de professeurs [4]. L'Académie réduite à une École des Beaux-Arts ! Voilà ce qui a le plus indigné les académiciens officiers. Contre cette invention Renou, dans sa lettre à Vergniaud, président de la Législative [5],

1. *Adresse et projets de statuts et règlements pour l'Académie centrale de peinture, sculpture, gravure et architecture, présentés à l'Assemblée nationale par la majorité des membres de l'Académie royale*, Paris, 1790.

2. *Considérations*, p. v. — *Première suite*, préface.

3. *Seconde suite*, p. 5, 8.

4. *Considérations*, p. 99, 113-114 ; *Première suite*, p. 27 ; *Deuxième suite*, p. 41.

5. Arch. Nat., F[17] 1065/25, reproduite trois fois par M. H. Lapauze (en particulier *Procès-verbaux de la commune générale des Arts*, Paris, 1903, p. XXIII). Elle est du 7 novembre 1791.

proteste âprement: « M. Quatremère a fait un plan qui, si on l'adoptait, ferait fuir les plus grands artistes parce qu'il les transforme en maîtres à gages..., en salariés ! » L'avenir n'a adopté ni l'élection par un jury à demi-étranger à l'Académie, ni la restriction de celle-ci au rôle exclusif d'École des Beaux-Arts [1]. En revanche, ses vœux sur la limitation du nombre des Académiciens et sur l'abolition du morceau de réception sont passés dans les faits accomplis.

Plus odieuse à ses yeux est l'inégalité résultant des deux privilèges de fait attachés à l'Académie : le droit exclusif d'exposer au Louvre, et de prétendre aux récompenses et encouragements jusqu'ici payés par le Roi. Pour le libre accès du salon à tous les artistes, ce sont les « académiciens apostats », avec David en tête, les agréés opprimés par les officiers ou dignitaires, et la foule des artistes sans titre, qui ont d'abord lancé la requête [2]. Mais Quatremère, personnage très notoire à l'Assemblée de la Commune, au directoire du département, dans les milieux d'artistes, aide puissamment à leur succès par ses trois opuscules, qui veulent « éclairer la détermination » de la Constituante.

Sa plaidoirie est habile et forte. La liberté d'exposition publique pour tous dans un même lieu (le Louvre) sera « dans la République des Arts ce qu'est la liberté de la presse dans un État ». C'est un droit naturel, le premier article des Droits de l'artiste. Le Louvre à tous, c'est le « théâtre, où la demi-critique fera justice des demi-talents qui végètent à l'ombre de la protection académique [3] ». Il y voit le plus sûr moyen de balayer l'art d'école. Et dès lors que le Salon sera public, il faudra bien qu'il soit annuel, pour recueillir à chaque saison les œuvres que va faire pousser la Liberté [4].

1. Mérimée père s'obstinait à regarder l'école des Beaux-Arts, dont il était secrét. perpét., comme l' « ancienne Académie réduite à sa portion enseignante » (Arch. Éc. B.-A., lettre au ministre de l'Intérieur, 2 juillet 1810). — Ce fut une vérité entre le 3 août 1793 et la fondation de l'Institut en 1795.

2. Pour la dernière en date, cf. les *Nouv. Archives de l'Art français*, t. VII, p. 125.

3. *Considérations*, p. 101-106.

4. *Id.*, p. 103.

Renou, ici encore, sent cette intervention si décisive qu'il le prend violemment à parti. « Cet homme aux grandes idées prétend que l'exposition publique soit ouverte à tout le Peuple-Artiste pour y suspendre leurs productions. Au fait, dit-il, un peintre d'enseignes est peintre tout comme un autre. Mais il a oublié, car il a de grandes distractions, que pour faire un mariage il faut que deux parties y consentent. Les habiles gens refuseront d'exposer à côté des peintres d'enseignes[1]. » Le pauvre Renou a beau faire; la Constituante cède à la logique pressante des *Considérations*, qui appuient les requêtes des artistes : le 21 août 1791 Barère, à la tribune, propose de décréter la liberté de l'envoi à l'exposition, dans un discours qui est l'écho des idées, même des formules de Quatremère : « le Salon du Louvre c'est la Presse pour les tableaux[2] ».

Le décret est voté par la Constituante[3], et l'arrêté du Département qui le confirme marque à Quatremère, dans l'organisation du Salon de 1791, la place que son initiative lui a méritée : il le nomme à côté de David parmi les six commissaires adjoints à Talleyrand-Périgord, chargé de la direction générale[4]. Renou sait donc bien d'où vient l'attaque : « le sallon tel qu'il est, où l'on admet toutes les drogues de l'art, est un projet « soufflé par MM. Quatremer et David », qui ont « trompé » la Constituante et « intrigué dans les Comités[5] ». C'est à lui, au moins autant qu'à David, qu'est due l'institution du salon public, qui est pour l'artiste inconnu ou pauvre ce que l'impression gratuite est au manuscrit ; à

1. *Réfutation de la 2e suite aux Considérat..., par M. Quatremère de Quincy*, Paris, 20 juin 1791, p. 5.

2. *Arch. Parlement.*, séance du 21 août.

3. Cf. le *Moniteur*, 1791, n° 234 : « Article Premier : tous les artistes, français ou étrangers, membres ou non de l'Académie de Peinture et Sculpture, seront également admis à exposer leurs ouvrages dans la partie du Louvre destinée à cet objet. »

4. *Département de Paris. Extrait des registres des délibérations*, 24 août 1791, Impr. Ballard, 1791. Les autres commissaires sont Pajou, Legrand, Bervic et Vincent.

5. Lettre à Vergniaud.

lui qu'est due en partie la physionomie si curieuse de cette première exposition révolutionnaire. Elle avait été l'objet d'espérances exaltées. Dans les journaux on perçoit cette idée, obstinée, que la liberté, non seulement va favoriser le génie, mais le donner. Le jury ne refuse que deux tableaux... de sculpteurs, et admet 794 œuvres, exposées par 258 artistes, dont 190 non académiciens. Après l'ouverture, parmi des illusions tombées, quelques nouveautés restent : David et l'esthétique davidienne triomphent sous les auspices de son ami, qui voit dans le succès de Brutus, de la Mort de Socrate, des Horaces et du Dessin du Jeu de Paume, la consécration de son propre idéal, celui-là même qu'il exposait incidemment dans les *Considérations*. Mais la liberté a aussi ses dangers : si elle permet l'avènement de talents nouveaux, Prudhon, Taunay, Demarne, Boilly, Swebach, Isabey, elle consacre officiellement des genres qui resteront suspects à l'esthétique classique : le paysage à la flamande, le portrait[1], les scènes domestiques ou militaires, les fruits et les fleurs. Et cette juxtaposition d'œuvres deviendra bientôt une course à l'effet. Mais Quatremère ne voit pas encore aussi loin. Pour appeler en plus grand nombre au salon, non seulement ceux qui font l'art, mais ceux qui en jouissent, le « Commissaire du Département pour l'exposition » annonce à l'Assemblée électorale que les électeurs pourront visiter le salon avant l'ouverture, en exhibant au suisse leur carte d'électeur[2]. L'Assemblée lui vote des remerciements. Il garda toujours dans ses papiers ce souvenir de l'époque où, partisan de l'art à tous et pour tous, il aidait l'éducation du peuple de Paris par la beauté que crée l'élite[3].

Il fallait renverser un autre privilège de la noblesse acadé-

1. « *Ouvrages de peintures, sculptures et architectures, gravures... exposés au Louvre par ordre de l'Assemblée nationale en septembre 1791, l'an III de la Liberté* », Paris, 1791. Cf. aussi Tourneux, *Bibliographie de l'Histoire de Paris*, t. III, notice préliminaire.

2. Extrait des registres de l'Assemblée électorale, 26 septembre 1791.

3. *Biblioth. Institut.* Mss. NS, t. XLI, 4/43. — Il fallut, dès l'an VI, rétablir le jury d'admission. En l'an VIII, David et Julien en font partie, comme Quatremère lui-même sous la Restauration !

mique : le droit exclusif de prétendre aux encouragements et récompenses que le Roi payait jusqu'ici, que la Nation désormais va répartir. Déjà, au sujet de la quotité, c'est Quatremère qui avait inspiré le décret de la Constituante du 17 septembre 1771[1]. Il s'agit maintenant de savoir qui va décerner les prix aux exposants du salon de 1791, le premier libre, et le premier de l'ère de la liberté. Les Académiciens? ils vont se réserver tout. Les agréés, la foule des artistes? C'est alors le suffrage universel, qui exercera de basses vengeances.

Quatremère, qui ne veut ni la mort de l'Académie, ni le maintien de son despotisme, c'est-à-dire, en art, ni tradition scolastique ni médiocrité révolutionnaire, mena durant un an une énergique campagne pour le jury mixte. L'idée avait trouvé dans les « Considérations » une ébauche d'organisation[2]. La Constituante l'avait rendue effective pour le salon de la même année; mais elle avait fait place à la Législative. Il fallait recommencer[3], d'autant plus que les académiciens précipitaient leurs intrigues. Le 19 octobre[4], Quatremère plaide devant l'Assemblée la cause des artistes pétitionnaires, demande l'urgence, obtient l'ajournement des récompenses, et se fait nommer rapporteur par le Comité d'Instruction publique, auquel il soumet les 2 et 3 novembre un projet de décret : le jury des récompenses comprendrait vingt juges élus par l'Académie dans son sein, et vingt élus par les autres artistes ayant exposé au Louvre[5]. En dépit des efforts des académiciens, le Comité adopte son projet. Il le lit devant la Législative[6]. Ajourné, il est repris et présenté à nouveau avec quelques modifications par Romme, avec

1. *Considérations*, p. 145-155. Le décret accordait 100 000 livres.

2. P. 144 sqq : il ne proposait que 8 juges, 4 académiciens, 4 non académiciens, et les noms devaient être affichés.

3. Pour la suite de la campagne voir Guillaume, *Proc.-verb. du comité d'Instr. publiq. de la Législative*, p. 2, 9, 11-15, 38.

4. *Moniteur* du 20 octobre.

5. *Proc.-verb. du com. d'Instr. publiq.*, p. 2-10.

6. Séance du 14 novembre (*Arch. parlement.*, t. XXXV, p. 60-62).

l'appui de Quatremère[1]. Le jury mixte est donc voté, entraînant la déchéance du privilège académique qui assurait, aux salons, le triomphe de l' « Ecole du Modèle ». La participation des artistes exposants est restée dans les faits[2].

Lorsque le jury de 1792 fut enfin constitué pour les récompenses du salon de 1791, Quatremère y a sa place naturelle, parmi les membres nommés par le Département, tandis que David est mandataire des académiciens. « Je les redoute, s'écrie Renou désolé, comme une horde de Huns, de Wisigoths, de Vandales, prêts à détruire l'empire romain[3] ». Aux séances il brille par son absence et ses billets d'excuse[4], mais David est là, son complice : complices aussi pour le résultat, car David pour la peinture historique, et Julien pour la sculpture, ses deux amis, emportent les prix les plus élevés. C'est encore lui qui présidera le jury de fructidor an III, chargé de juger les ouvrages présentés aux divers concours ouverts par la Convention. On s'en aperçoit aux noms des artistes récompensés : les uns sont les sculpteurs qui travaillent sous ses ordres au Panthéon, les autres d'anciens amis, les autres de jeunes protégés que patronnera l'Académie des Beaux-Arts de Louis XVIII, sous son secrétariat perpétuel[5].

Mais son plus grave grief contre l'Académie, c'est le vice de son enseignement. Ici est la partie la plus originale, la plus féconde des *Considérations*, avec deux nouveautés qui ont fait fortune : le programme d'une École des Beaux-Arts et la première idée de l'Institut[6].

1. *Moniteur*, 6 décembre 1791.

2. En 1845 Clément de Ris reprend le projet de Quatremère, d'un jury composé de « 20 membres élus chaque année par les artistes exposants, savoir 10 parmi les quatre premières sections de l'Académie des Beaux-Arts, et 10 parmi les artistes exposants » (*De l'oppression dans les Arts*, Paris, 1847).

3. Lettre du 29 janvier 1792 à Huet de Froberville.

4. *Procès-verbaux des assemblées du jury élu par les artistes exposants au Salon de 1791*, publiés par Furcy-Raynaud, Paris, 1906.

5. Bibl. Nat. Cabinet des Est., collection Deloynes, t. 56, nos 1724-1734, et *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1874-1875, p. 253-256. Les élus sont Moitte, Chaudet, Lesueur, Ramey, Cartellier, Roland, Suzanne, Lemot, Fontaine, Prudhon...

6. Il y a bien d'autres idées, qui ont fait du chemin : la civilisation excessive

L'École des Arts du dessin, c'est l'Académie elle-même réduite à l'enseignement. Dans notre pays, où l'art n'est pas comme en Grèce une production spontanée, « dès qu'on veut des oranges il faut une orangerie ». L'orangerie sera publique et gratuite, pour porter plus loin la vertu de ses fruits. Voilà l'État qui enseigne le dessin désormais, et selon les bons principes, qui sont principes d'État. C'est ici que Quatremère se sépare complètement de David, et définitivement : l'un veut l'enseignement officiel du dessin, l'autre n'admet que l'enseignement privé des ateliers. C'est, durant toute cette campagne, la dissidence de l'étatiste et du libertaire[1].

C'est fini de l'étude mal comprise du modèle, qui était à peu près tout l'enseignement de l'Académie. « Le modèle n'est pas la nature ; il est dans la nature, mais la nature n'est pas dans le modèle ». Elle est dans l'Espèce, dont le modèle n'est qu'un exemplaire particulier, donc défectueux. Au lieu de copier uniquement un sujet qui pose, toujours masculin[2], toujours le même en des attitudes artificielles qui tuent l'invention chez l'élève, multiplions les modèles de tout âge, de tout sexe et de tout caractère. Et surtout, à côté du modèle, posons l'antique[3] : là la nature est inscrite en ses proportions immuables. Quatremère voudrait qu'une galerie d'originaux et une galerie de moulages fissent de l'idéal une réalité constante sous les yeux des novices. La théorie, avec l'archéologie et l'histoire des Arts, qu'il se réserve secrètement, élèvera un enseignement qui se traînait trop dans les routines de la pratique. Le prix de Rome, seul concours conservé parmi tant d'autres fort

énerve les arts comme les caractères (Stendhal) ; notre climat tempéré explique la marche tranquille de notre raison et la mesure de notre génie (Taine) ; la nécessité de la décentralisation artistique et de la destination publique pour les œuvres, etc...

1. *Considérations*, p. 71, 124-126.

2. C'est au XVIIIe siècle seulement que le modèle femme est admis en France, mais avec timidité (J. Guiffrey et P. Marcel, *Inventaire des dessins du Louvre*, t. III, p. x).

3. « L'Académie n'aime pas encore beaucoup l'antique » (*David à Wicar*, 17 septembre 1789).

scolastiques, d'ailleurs mis à deux degrés pour être plus probant, enverra non seulement à Rome, mais dans les autres villes d'art de l'Italie, les pensionnaires désormais libérés des disciplines mesquines du « style académique[1] ».

Ce programme appartient bien à Quatremère. Paroy ne s'y est pas trompé : « celui-ci, dit-il, fait décider que l'École de dessin prendrait le nom d'École Nationale des Beaux-Arts[2] ». Et Renou prend la peine de réfuter point par point le projet dans une lettre fort curieuse, pleine d'amertume et d'humour : étatisme, recrutement de femmes pour artistes, machiavélisme d'ambition, il n'est pas de vice qu'il n'y trouve[3]. Mais Chaptal s'en souviendra dans le rapport et projet de loi sur l'Instruction publique, présentés au Conseil d'État en 1800[4]. Et c'est son programme ancien que Quatremère, secrétaire perpétuel, fera reprendre en partie en 1819. Il fait encore aujourd'hui le fond de la vie active de l'École.

Quant à l'idée de l'Institut, il l'a eue quatre ans avant la Convention. Elle est dans le titre même de la « Seconde Suite », dont le chapitre VII est tout entier consacré à lui donner forme et vie, dans le cadre du Louvre[5]. Boissy-d'Anglas en l'an II se souvient de son projet, parfois de ses expressions[6]. Le projet de Daunou, en fructidor an III, d'une « Encyclopédie vi-

1. *Considérations*, p. 128-136.

2. *Mémoires*, Paris, Charavay, 1895, p. 263 sq.

3. Réfutation de la deuxième suite, p. 3, 4, 7. — Le recrutement de modèles féminins est décidément un des principaux griefs de Renou. « L'article femmes présente quelques inconvénients, dit-il. Des femmes pudiques ne voudront pas. Il faudra chercher dans des lieux où le professeur pourrait ne pas fréquenter ; et même celles-là n'oseraient pas devant soixante ou quatre-vingt jeunes gens. Et combien faudrait-il en dévoiler avant de faire un bon choix ! Pour convaincre M. Quatremère de la légèreté de sa proposition, supposons-le un moment directeur de cette école : voudrait-il se charger de l'approvisionnement de modèles de femmes ? » Sous une forme humoristique, c'est d'un grave principe de pédagogie esthétique qu'il s'agit.

4. *Moniteur*, 25 brumaire an IX : création d'une école spéciale des Arts du dessin.

5. « La liaison des sciences, des lettres et des arts, ... la nécessité d'un chef-lieu commun, ... l'utilité enfin d'un Institut général ... n'échapperont point à la sage prévoyance de nos législateurs. »

6. *Quelques idées sur les Arts...*, Impr. Nat., pluviôse an II.

vante », destinée à « rassembler et raccorder toutes les branches de l'instruction », le rappelle nécessairement[1]; et quand il déclare qu'il le recommande « des noms de Talleyrand et Condorcet, et de plusieurs autres écrivains », à qui peut-il songer ici sinon à Quatremère, qu'il ne nomme point parce qu'il est actuellement suspect? Quant aux deux premiers, leurs rapports et projets sont postérieurs à la « Deuxième Suite[2] ».

Quatremère fut ravi de la création de l'Institut en 1795, qui « rassemblait les débris, les talents dispersés[3] ». Il n'en fait pas partie: en effet, c'est le gouvernement qui nomme, et Quatremère a été condamné à mort par contumace le 25 vendémiaire. D'ailleurs, il a dû réprouver la part trop modeste faite aux Beaux-Arts, qui sont confondus avec les Lettres et l'Histoire ancienne ou Antiquités. Mais à la réorganisation de l'Institut (arrêté du 3 pluviôse XI), il y entre (16 février 1804)[4]; revenu des errements où l'avait entraîné le premier enthousiasme de la liberté, il prend dès l'abord une autorité prépondérante dans le corps aristocratique qui renouait les traditions des anciennes Académies et rendait à celle des Beaux-Arts une seconde existence, autonome dans l'ensemble.

Telle est, dans la « rixe académique », le rôle de l'énergique athlète. Il organise l'enseignement supérieur du dessin par l'État, c'est-à-dire donne l'idée et le plan d'une École des Beaux-Arts; il contribue fortement à faire abolir les privilèges pour l'admission au salon et le droit exclusif aux récompenses. Jusqu'en octobre 1791 il donne, par ses trois brochures, à la démocratie des artistes une conscience nette

1. Cf. Taillandier, *Documents biographiques sur Daunou*, chap. v, et *Revue des Questions historiques*, 1er juillet 1908, p. 142.

2. Elle est antérieure à juin 1791. Or le rapport sur l'Instruction publique de Talleyrand est présenté à l'Assemblée les 10, 11, 19 septembre, et le rapport de Condorcet (qui l'a élaboré devant le comité de l'Instruction publique où siège Quatremère) n'est présenté que les 20 et 21 avril 1792.

3. *Notice* sur Dufourny, 1822.

4. Dans la classe d'Histoire et littérature ancienne; mais dès cette époque la section des Beaux-Arts l'admet à ses délibérations.

de ce qu'elle peut ou doit vouloir, des formules, un programme. A partir d'octobre il intervient politiquement comme député de Paris. Il reste au-dessus des partis. David ne marche avec lui que pour détruire : il n'apporte jusqu'en 1793 aucune idée de réorganisation ; — il n'est d'ailleurs qu'un des particuliers intéressés, le plus notoire, le plus violent, le plus bruyant aussi. Ce n'est qu'avec la Convention que les rôles changent : David y entre le 21 septembre 1792 tandis que Quatremère rentre dans la vie privée, certainement hostile à la mesure radicale du 8 août 1793 qui, sur l'initiative de David, supprime l'ancienne Académie de peinture avec toutes les autres.

Mais il est si vrai que jusque-là Quatremère est le chef du parti démocratique des artistes, que c'est à lui, à l' « intrus », que s'en prend la rancune des académiciens et de leurs partisans, Deseine, Paroy, Renou. « Si l'on parle ici beaucoup de M. Quatremère, dit Paroy, c'est qu'il a été le plus grand ennemi de l'Académie dans la Révolution » : nul n'a « marqué aussi révolutionnairement[1] ». La haine de Deseine est plus explicite : « Un ancien élève dans les Beaux-Arts,.. lequel avait étudié la sculpture pendant vingt ans sans avoir pu s'élever au-dessus de la médiocrité, crut que l'instant lui serait favorable pour se jeter dans la carrière de l'intrigue. Voulant aussi donner des lois à l'Académie, il commença par l'outrager dans la personne de ses membres. Il fit pour une Académie qu'il créa selon sa pensée des règlements absurdes[2]. » Mais c'est surtout Renou qui signale Quatremère à la vindicte des Académiciens. Dès 1790 il regrette que « M. David, auteur d'un grand mérite, *soit* égaré par des esprits turbulents[3] ». En 1791 même secrète tendresse à David, même sévérité caté-

1. *Précis historique de l'origine de l'Acad. Roy.*, Paris, 1816, p. 17, 18.

2. *Notice sur les anc. Acad. de Peint. et de Sculpt.*, édit. 1814, p. 177, note 9. — Deseine, adversaire de Quatremère dans la question de l'ancienne Académie, sera son complice contre le musée de Lenoir. Lenoir, leur victime à tous deux, loue les « Considérations » et la critique du vieil enseignement académique (*Description des Monuments réunis au musée des Monuments français*, Paris, an VIII, p. 38).

3. *Esprit des statuts et règlements...*, p. 15.

gorique à l'égard de son complice : « L'Académie attend de la justice impartiale du Comité qu'il fermera l'oreille aux calomnies de l'envieuse médiocrité et de quelques enfants ingrats, à qui l'Académie a prodigué ses soins et ses caresses[1] ». L'envieux médiocre, c'est Quatremère. La même année, il réfute la « seconde suite » dans un violent pamphlet contre le « pédagogue à l'obscur et ampoulé parlage..., réformateur tranchant..., dédaigneux aristarque..., moderne Erostrate. » Ce brouillon « a voulu être artiste; mais n'osant s'asseoir parmi les génies créateurs, il veut aujourd'hui renverser leurs sièges. Il a pris une férule pour les régenter. Il est plus aisé d'être Fréron que Voltaire !..... Ce pédagogue est un ambitieux qui se recouvre du manteau de la démocratie pour parvenir à ses fins. Ennemi de tous les partis malheureusement formés entre les artistes, son but est de les dépriser pour se mettre à leur place[2]. » Dans la lettre à Vergniaud, président de la Législative, nouvelle attaque contre le député néfaste : « M. Quatremère, qui est plus fier que lui (David), a flatté son ambition pour étayer la sienne. Ce M. Quatremère aspire à la tête des arts en France[3], ce qui serait le plus grand malheur qui pût leur arriver ». La lettre au député Huet de Froberville est encore une reprise d'hostilités contre « l'ennemi » tout puissant.

C'est donc un fait acquis : de 1791 à la Convention David n'est que le lieutenant de Quatremère[4] dans la campagne contre l'ancienne Académie, c'est-à-dire contre ses privilèges et sa vicieuse discipline. Elle était déjà bien chancelante des coups de Quatremère quand il lui porta les derniers en 1793, les seuls qui aient retenti dans l'histoire.

1. *Précis sur l'établissement, le régime et le mode d'enseignement de l'Académie de P.* (Arch. École des B.-A.).

2. *Réfutation...*, passim.

3. Même reproche de vouloir régenter les arts dans la « Lettre d'un artiste à M*** député... sur les nouveaux écrits qui ont rapport aux Beaux-Arts... », Paris, mai 1791, anonyme (Biblioth. École B.-A.).

4. Pastoret avait déjà assuré le nouveau député que ses efforts seraient *secondés* par David (Assemblée électorale, 21 septembre 1791).

II. — *La campagne contre le déplacement des œuvres d'art de l'Italie* (1796). — *Le dogme de l'italianisation.*

Dans son plan d'une École des Arts du dessin Quatremère avait religieusement respecté le grand dogme de la pédagogie académique : la suprématie de l'art italien, le voyage nécessaire en Italie. L'occasion s'offre à lui pour le défendre.

Le 14 fructidor an II Grégoire[1], dans son rapport à la Convention, s'écriait : « l'école flamande se lève en masse pour venir orner nos musées » ; et le 3 vendémiaire an III le *Moniteur* annonce l'arrivée des Crayer, V. Dyck, et Rubens, conquis par l'armée du Nord. C'est donc la Convention qui a commencé les « déplacements », et ce sont les Flandres qui sont les premières victimes. Récemment sorti des Madelonnettes, Quatremère n'en a rien ignoré. Pourtant il ne souffle mot.

Mais, dans l'hiver de 1796, proscrit de vendémiaire, caché encore aux Madelonnettes ou chez lui, il apprend que Bonaparte s'apprête à dépouiller l'Italie[2]. Cette fois il se sent frappé au cœur, et entreprend, pour sauver l'intégrité de ses trésors et la vertu de son enseignement sur place, une campagne

1. *Décade* (10 vendémiaire an III).

2. C'est donc avant les « déprédations » que les lettres ont été écrites. En effet, selon Quatremère lui-même (Avant-propos de l'édit. de 1836, p. XII) elles furent composées lorsque Bonaparte, « vainqueur dans le Nord de l'Italie, après son premier succès commençait à menacer *Rome* » de la spoliation. D'ailleurs il déclare les avoir écrites dans sa cachette, à la prière de Miranda, qui venait clandestinement le visiter. Or il avait été condamné à mort par coutumace et s'était caché le 23 vendémiaire an IV — 15 octobre 1795 ; il fut acquitté en juillet 1796. C'est donc vraisemblablement tout à fait au début de 1796, que les Lettres ont été composées. A cette date, les spoliations, même dans le Nord de l'Italie, commencent à peine, puisque Bonaparte, qui n'est entré en Italie qu'en mars, écrit en mai (Le *Rédacteur*, an IV, n° 151, 14 mai) au Directoire : « Il me serait utile d'avoir trois ou quatre artistes connus pour recueillir les monuments des Beaux-Arts ». Mais en été elles ont commencé puisque, le 3 messidor, il annonce au directoire le départ des tableaux de Parme, de Modène, de Bologne, en particulier de la Sainte-Cécile, « qu'on dit être le chef-d'œuvre de Michel-Ange ! » (*Rédacteur*, an IV, n° 200, 2 juillet).

dont les échos se répercutent dans le reste de son œuvre jusqu'en 1836[1]. De sa cachette il écrit au général Miranda[2] sept lettres que celui-ci fait paraître dans le *Rédacteur*[3], et que Quatremère va recueillir en brochure après son acquittement (juillet 1796) pour donner le plus de publicité possible au crime et à la protestation. Elles sont un acte de courage[4]. Il est, à cette date, le seul à élever la voix, et non contre un fait accompli, mais, ce qui est le plus dangereux, contre un projet que l'élite de la nation caresse avec le général. Écrites de verve, avec un perpétuel bonheur d'expression, c'est un monument de haine pour le « fripon[5] », et d'amour passionné pour la sacro-sainte Italie. Quand il s'agit de la *terra madre* cet austère s'échauffe. Les arguments du logicien s'enveloppent d'enthousiasme. Revenu d'outre-monts depuis douze ans, il en a rapporté, comme tant d'autres, un souvenir enchanté, qui insinue quelque poésie dans son œuvre sèche. Jamais le dogme de l'École, italianisme, romanisme, expatriation nécessaire pour nos artistes, n'a trouvé un plus éloquent catéchisme. Elles ont contribué à fixer ce dogme, ému l'opinion et agi sur les événements eux-mêmes.

Quatremère idéologue n'oublie pas d'opposer à Bonaparte les arguments de la justice et du droit. Mais l'abus de la force n'est jamais plus odieux que lorsqu'il s'exerce sur les œuvres du génie. « L'intérêt dont il s'agit est celui de la civilisation,

1. 1814, le *Jupiter Olympien* (Avant-propos); 1815, les *Considérations morales*; 1816, *Journal des Savants*, décembre, p. 226; 1816-1837, les *Notices Historiques*, passim; 1834, *Canova*, p. 74; 1836, *Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*.

2. Lettré et philosophe, Miranda écrit de son côté à Quatremère des « Lettres sur l'abus des conquêtes dans une République », Paris, 1795, et est proscrit cette même année (cf. *Miranda dans la Révolution française. Recueil de documents inédits de 1792 à 1798*, 1889, in-8°).

3. Nous n'avons pas réussi à les trouver dans les t. I, II, III (1795-1796). Il est vrai que le t. I de la Bibliothèque Nationale (Lc² 905) ne contient que les nos 1-96.

4. Cette 1re édition n'est signée que des initiales A. Q. et ne porte pas en tête le nom suspect de Miranda. Cela ne diminue que très peu « le courage et l'honneur » d'avoir protesté (cf. J. Guiffrey, *Journal des Savants*, 1908, p. 658).

5. Cf. les éloges significatifs de M. Gabriel Deville (*Histoire Socialiste*, t. V, p. 211).

du perfectionnement des moyens de bonheur et de plaisir, de l'amélioration de l'espèce humaine [1]. » Comme il conçoit tout, en philanthrope du XVIIIe siècle, sous l'aspect de l'universel, il voit dans l'Europe une « République fraternelle des arts » où les patries disparaissent. Ce qui est à l'Italie et à Rome appartient à tous : mais elles doivent rester, comme chaque nation en pareil cas, les gardiennes du lot de trésors que « la faveur spéciale de la nature » leur a confié. Elles ne sont que les *custodes* de notre Museum.

A ses yeux, la propriété des œuvres d'art exécutées par les aïeux et trouvées dans le sol est la plus nationale de toutes [2]. De là à solliciter des lois prohibitives à leur émigration il n'y avait qu'un pas [3] : l'idée est partout dans les *Lettres*: Il souhaite inaliénables les galeries italiennes. L'Italie a depuis réalisé plus complètement le vœu de celui des Français qui l'a le plus jalousement aimée.

La conséquence, c'est, pour les artistes, la nécessité de s'y expatrier. L'Italie n'est pas seulement nécessaire, elle est obligatoire : car elle est le « Séminaire des Arts..., le Museum intégral [4] ». Chaque époque l'a enrichie, de l'antiquité à Canova ; même au moyen âge, elle n'a pas connu tout à fait la barbarie dont souffre l'Europe [5], et c'est chez elle que la Renaissance s'est faite. L'extrême division en États rivaux, le zèle personnel des Papes ont accru sa richesse. Des Ecoles se sont formées, qui offrent chacune une « variété locale dans la manière de voir et d'imiter la nature [6] ». Jamais collection publique ou privée, en France ni ailleurs, ne permettra d'en approfondir le génie puisqu'on n'y retrouvera pas l'accord de leur vision propre, de leur dessin, de leur couleur, avec le climat, le pays et les mœurs. Et Quatremère conclut

1. Nous citons d'après l'édit. de 1836 ; 1re lettre, p. 176, 178, 181.
2. 2e lettre, p. 190.
3. 5e lettre, p. 247.
4. 2e lettre, p. 185-186.
5. C'est la thèse de Cicognara (*Storia della Scultura*, t. I).
6. 6e lettre, p. 252-253. « L'Italie est un prisme pittoresque où l'étudiant trouve la nature décomposée et réduite en système ».

par cette idée alors presque neuve : on ne peut étudier chaque école qu'en son chef-lieu[1].

Mais surtout allez à Rome. Elle est « le grand laboratoire », où sont réunis tous les instruments de la création artistique[2], une « mappemonde en relief », qui dispense à la rigueur de visiter d'autres cités, d'autres pays. Il est piquant de voir Quatremère, dans une sorte d'ivresse mystique, en revenir à l'idée de certains annalistes du Moyen-Age : Rome résumé du monde. « Voir Rome, c'est voyager dans le temps et l'espace[3] ». L'air, chargé de beauté, développe une vive sensibilité pour les choses d'art, une sorte de sixième sens, qui ne s'ouvre que là, et ne se perd plus[4].

Quatremère ne conçoit pas qu'on veuille ou qu'on puisse être artiste sans accomplir ce pèlerinage qui réserve à l'artiste toutes les grâces de son état. Il y perdra d'abord le « goût vicieux de terroir et les préjugés locaux[5] ». Inutile d'essayer, comme veut le faire Bonaparte, de transporter Rome à Paris : antiques ou tableaux, leur « vertu instructive » ne s'exerce que là-bas, parce qu'ils sont réunis pour la comparaison et l'histoire, et unis intimement au milieu où ils ont été créés. L'archéologie se fait là ; tous les jours les antiques surgissent du sol. A Rome seulement Winckelmann pouvait écrire son Histoire de l'Art. Sans doute elle est devenue incomplète et fautive, mais précisément les matériaux s'accumulent pour l'analyse, jusqu'au jour où un homme de génie se lèvera pour la synthèse. Et Quatremère de rester ici dans le vague, vague plein de promesses[6].

Ne dispersez donc pas ces galeries formées par les Papes de la Renaissance, et depuis ; non seulement les beaux antiques ne sont pas faits pour les régions « hyperborées » de

1. 6e lettre, p. 253.
2. 3e lettre, p. 209.
3. 7e lettre.
4. 4e lettre, p. 231. Les lettres sont pleines du souvenir enchanté de ses deux séjours.
5. 5e lettre, p. 239. Il se souvient sans doute de David, échappé de la tutelle de Boucher, et à la conversion duquel il a participé (cf. le chapitre sur les artistes).
6. 3e lettre, p. 209, et 4e, p. 221-224.

Paris ou de Londres, « où leur aspect est désenchanté », mais, si Rome peut continuer ses fouilles en sécurité, une Renaissance nouvelle va se propager, et le « goût du beau, du simple, du vrai », surgir pour nous du sol romain[1]. Quatremère lance ici une proposition originale : l'Europe devrait contribuer à l'exploitation du sol de l'Italie, en tout désintéressement[2]. On l'a reprise récemment à propos d'Herculanum avec les mêmes arguments[3], et on l'applique en Grèce depuis longtemps. En attendant, au lieu d'enlever à Rome le produit de ses « défrichements », de commettre sur elle « le crime de lèse-instruction publique », que les nations qui ont des colonies antiques les exploitent. Et Quatremère nous exhorte à remuer notre Grèce ou notre Italie, la Provence, dont l'amphithéâtre de Nîmes serait le musée adéquat[4]. « Le reste, c'est la convoitise de Verrès ».

Mais il songe aux œuvres modernes après les antiques, et aux peintres autant qu'aux sculpteurs[5]. On n'apprend qu'à Rome à bien voir et traduire les formes[6]. Au paysagiste, les environs offrent des paysages aux « traits savants », qui rapprochent dans un ensemble où l'expression de chaque objet

1. 2e lettre, p. 193. Cf. Winckelmann : par tous les monuments qu'elle nous a conservés « Rome moderne est devenue l'institutrice du monde » (*Histoire de l'Art*, liv. V, chap. II, par. 21).

2. Id., p. 189. « Combien de fois ne vous êtes-vous pas étonné avec moi, de ce que l'Europe ne contribuait pas aux dépenses d'une exploitation dont elle recueille le fruit le plus précieux, c'est-à-dire l'instruction ? »

3. *Times* du 23 avril 1904 : article de M. Waldstein.

4. Cf. déjà en 1791 les *Considérations sur les arts du dessin*, p. 129. C'est une idée qui lui est chère, comme à Clérisseau, à Legrand. « Pourquoi, d'après les découvertes faites dans le siècle passé de plusieurs statues à Arles, et, entre autres, de cette belle Vénus de la galerie de Versailles, ne pas remuer de nouveau les débris de Vienne, d'Arles, d'Orange, de Nîmes, d'Autun et de tant d'autres lieux ? Pourquoi ne pas restaurer ce bel amphithéâtre de Nîmes, pour en faire le dépôt de toutes les richesses antiques de cette colonie romaine ? Pourquoi ne pas y établir un museum d'antiquités correspondant avec ceux de l'Italie ? Voilà bien, ce me semble, ce qu'il conviendrait de faire, avant de mettre en question si l'on peut démembrer et spolier les galeries de Rome et de l'Italie. »

5. Ce sont les antiques qui occupent le plus de place dans les lettres (p. 173-247).

6. 5e lettre, p. 238.

se multiplie, le relief du sol, la lumière, les ruines, la végétation et les héros de la fable. L'art de Poussin est italien. Le peintre d'histoire ne trouve qu'à Rome la science archéologique dont il a besoin[1].

Du reste, les galeries de Rome offrent tous les modèles. Les écoles italiennes sont d'elles-mêmes venues se fondre à Rome. Elle les résume, et elle se résume en Raphaël. Depuis la dispersion de son École à la mort de J. Romain, Quatremère ne voit en Europe que « léthargie universelle de l'esprit et du goût ». Ce sera la mort, la mort sans résurrection, si vous ajoutez encore à l'éparpillement actuel de ses chefs-d'œuvre. Quatremère propose au contraire de restituer les Raphaël de tous les cabinets d'Europe, et de les réunir au lieu où leur beauté se dégage le mieux pour l'instruction de tous[2]. Il faut ainsi restituer à l'Italie et rassembler les œuvres de chaque grand artiste en la cité qu'il a surtout consacrée. Encore une idée originale et qui fera fortune. « S'enrichir en ce genre, c'est rendre, et non prendre. »

Enfin, par la force même des choses, le Museum de Rome est indissociable. Placé-là par ordre de la nature, il est adhérent au sol, « et le pays fait lui-même partie du Musée ». Une « harmonie métaphysique » a lié pour jamais en des rapports que le sentiment saisit, les œuvres, le ciel qui les éclaire et le pays qui leur sert de fond[3]. Concluons que « la décomposition du Museum de Rome serait la mort de toutes les connaissances dont son unité est le principe. »

Ainsi Quatremère cherche à perpétuer la tradition créée

1. 6e lettre, p. 237, 260.

2. 5e lettre, p. 244-290, 2e, p. 209, 7e, p. 273. « Que font pour les arts ces immortels cartons de Raphaël, que Charles Ier acheta en Flandre, et que renferme la royale galerie de Windsor ? Vous savez que ces ouvrages sont ceux où la maturité de son talent, la force de son génie reçurent leur plus grand développement. Quelle leçon ne serait-ce pas pour les artistes, que de pouvoir les confronter à Rome avec le style précieux de ses premières fresques ? Combien de fois n'ai-je pas entendu en Angleterre les artistes anglais eux-mêmes déplorer l'expatriation de ces chefs-d'œuvre, et regretter de n'avoir pu les étudier à Rome, en présence de la chapelle Sixtine et des salles du Vatican ! »

3. 3e lettre, p. 203, et 4e, p. 225-230.

par la Renaissance : l'italianisation. Les *Lettres* laissent percer une double crainte : transportées chez nous par le larcin de Bonaparte, la vertu des œuvres gréco-romaines ou italiennes[1] risque, ou d'être absorbée dans l'indépendance du génie national qui est vicieux en son fond, ou de le réduire à l'esclavage, au plagiat[2]. Si l'on veut que leur marque, marque de suprême perfection, s'aperçoive même dans l'originalité de nos artistes, nul autre moyen que de les laisser chez elles et d'aller les y vénérer.

C'est pourquoi Quatremère déclare en un post-scriptum tenir en réserve un projet qui permettra, sans spolier Rome, d'établir entre la France et Paris des relations artistiques. Nous les connaissons par ailleurs : ce sont les moulages d'antiques[3], dont ses amis Giraud et Dufourny donnent l'exemple en grand, et c'est la réorganisation de l'Académie de France à Rome, dont il sera de 1816 à 1839 le patron vigilant. Est-ce un résultat de son opuscule ? Sans doute la Révolution n'avait jamais contesté le principe de l'italiani-

1. Cf. de Pommereul, *État des objets d'art envoyés aux divers musées français et conquis par les armées de la République pendant la guerre de la liberté* (dans la traduction de l'*Art de voir dans les Beaux-Arts*, de Milizia, Paris, an VI, p. 275-304) : parmi les antiques du Capitole, le Tireur d'épine, l'Amour et Psyché, l'Antinoüs ; du Vatican, le Laocoon, la Melpomène, Cerès, le Nil, le Tibre, Antinoüs, Meleagre, le Torse, le Discobole, le Faune flûteur, Sardanapale, Apollon Citharède, J. César en Pontife, Uranie, le Discobole courbé, Vénus, Cléopâtre, les Muses, Ménandre, Posidippe, le gladiateur mourant, etc... — Parmi les italiens, 15 Raphaël, 17 Pérugin, 3 Dominiquin, 28 Guerchin, 4 Corrège, 2 Luini, 10 G. Reni, 3 Garofalo, 3 Albane, 3 Parmesan, 2 Salvat-Rosa, 3 J. Romain, 3 Caravage, 3 Baroccio, 5 Annibal Carrache, 8 Louis Carrache, 2 Ant. Carrache, 3 August. Carrache, 6 Titien, 9 Véronèse, 4 Tintoret, 6 Mantegna, 2 Tempesta, etc... Ainsi, en 1798, c'est le XVIe et le XVIIe siècles italiens qui sont déjà apportés en bloc à Paris, et ce sont les Bolonais qui occupent la plus grande place. — Pour les apports ultérieurs, cf. les tables du *Moniteur*, surtout an XI, p. 1201 et 1287, an XII, p. 39, 40 sq., et Ch. Saunier, *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire*, Paris, 1902.

2. 5e lettre, p. 239, et l'article sur le *Pugilateur de Canova*, 1804 (plaintes sur les plagiats de l'antique).

3. La Société républicaine des Arts (Lapauze, *Procès-verbaux de la Commune des Arts*, p. 227) en demandait, le 23 pluviôse an II, parce qu'on ne pouvait avoir les originaux : Quatremère en demande pour éviter de déplacer ces derniers.

sation des artistes par les soins du gouvernement ; mais elle l'avait singulièrement affaibli. Or un an après les Lettres, le 25 ventôse an V, le concours pour le Prix de Rome est rouvert[1].

Après avoir lancé sa protestation (début 1796), Quatremère cherche à en obtenir un effet. Il l'envoie d'abord à Bonaparte à l'armée d'Italie ; point de réponse, et les enlèvements déjà commencés ne s'arrêtent plus[2]. Mais le public, qui a lu le *Rédacteur*, s'est ému. Quatremère avait formellement provoqué le débat en invitant le Directoire à consulter les artistes sur les déplacements[3]. Aussitôt dans le *Rédacteur*, dans le *Journal Littéraire*, dans le *Journal de Paris*, dans le *Moniteur*, une polémique ardente s'élève[4]. Elle est si bien suscitée par les Lettres que, dans la septième, Quatremère s'applaudit du tumulte qu'il a soulevé et réplique aux adversaires.

Ceux-ci sont parfois isolés, comme Girodet[5], Peyre[6], de Pommereul[7]. Mais le Directoire, ému de la campagne de Quatremère, semble bien avoir exercé une pression sur les journaux à sa dévotion, sur le *Journal de Paris*[8], sur le *Rédacteur*[9] surtout, qui, après le réquisitoire, enregistre la plaidoirie. En trois articles il répond du tac au tac : la thèse incriminée, dit Lebrun, n'est ni d'un Français, ni d'un ré-

1. Cf. F. Benoit, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, p. 155.

2. *Rédacteur*, 14 mai, 6 juin, 2 juillet : le Rédacteur est alors officiel, du moins pour les annonces.

3. 6e lettre, p. 258 : « pourquoi ne pas interroger sur les conséquences... ceux que leurs talents appelleraient à une telle délibération » ?

4. Le marq. Delaborde, directeur des Archives sous le second Empire, affirme, naturellement, que le « manifeste d'opposition... n'eut aucun écho » (*Monuments Historiques*, Paris, 1866, p. cv).

5. Lettre à Bonaparte, s. d., publiée par Coupin (*Œuvres de Girodet*, 1825, t. II, p. 285).

6. C'est qu'il veut bâtir un Muséum (*Mém. de l'Institut, Littérat. et Beaux-Arts*, t. I, p. 667 sq.).

7. *Réflexions sur la sculpture..., suivies des institutions propres à les faire fleurir en France*, Paris, an VI.

8. 3 thermidor IV.

9. 17 et 25 messidor, 1er thermidor (signé Lebreton), et 3 thermidor (signé Lebrun). Cf. aussi la *Décade*, an IV, p. 181 et 431.

publicain. Détail significatif, l'un de ces articles est de Joachim Lebreton, personnage officiel puisqu'il est secrétaire de la 3e classe de l'Institut. Le gouvernement juge l'attaque si dangereuse, qu'il sollicite le patronage de l'Institut lui-même, directement, et lui demande une liste de statues et tableaux à enlever de Rome[1]. Lebreton fait mieux : il organise, pour répondre à l'invitation même de Quatremère, une pétition des artistes en faveur des spoliations, signée entre autres par Gérard, Regnault, C. Vernet parmi les peintres, Chaudet parmi les sculpteurs, et Lenoir « conservateur... ». Les uns cèdent à la pression de Lebreton, les autres veulent entrer à l'Institut, comme Chaudet. La pétition évite d'ailleurs de suivre Quatremère sur la question des intérêts de l'art[2]. Il est piquant de voir marcher d'accord le gouvernement, l'Institut, quelques artistes intéressés comme Lenoir, qui songe à son propre musée, et l'opinion, flattée de cette nationalisation en masse de chefs-d'œuvre étrangers ; plus piquant encore de voir Lebreton exalter à propos de Bonaparte le coup de force qu'il flétrira en 1815 chez lord Elgin, et Quatremère, qui commettra une égale inconséquence en sens contraire, se dresser ici contre toutes les puissances coalisées.

Mais celui-ci, en dépit du Directoire et de l'Institut, groupe autour de ses Lettres un nombre bien plus considérable d'adhésions. Il déclare lui-même qu'elles ont eu « l'estime des honnêtes gens, le suffrage des gens de goût et l'opinion publique en Europe[3] ». Le fait est que le *Journal littéraire*[4], le *Journal de Paris*[5] reprennent sa thèse ; ce dernier ne fait guère que résumer les Lettres, idées et parfois expressions : « Le ciel d'Italie ajoute beaucoup à l'illusion

1. *Magaz. Encyclopéd.*, t. III, 1796, p. 273 sq.

2. *Moniteur*, 12 vendémiaire an V, 3 octobre 1796 ; signent encore Isabey, Redouté, V. Daël, Dutertre... Hors de France, Cacault et les commissaires du gouvernement en Italie s'y associent naturellement (J. Guiffrey, *Correspondance des directeurs de l'Acad. de Fr. à Rome*, t XVI, p. 469, 478).

3. Édit. 1836, Avant-propos.

4. Cité par Delaborde, *Hist. de l'Acad.*, p. 76.

5. 18 et 19 messidor an IV, 27 messid. (signé S. D.).

que produisent les arts... L'Apollon ne sera plus ici un dieu, mais un meuble... » La pétition des envoyés romains Petracchi et Casella au ministre des Relations extérieures en est encore un écho concentré[1]. Mais c'est dans la célèbre pétition collective du 28 thermidor an IV (15 août 1796) que se manifeste avec le plus d'éclat l'effet de son initiative sur le succès, non de fait, mais d'opinion[2]. Cinquante artistes, que le Magazin encyclopédique donne comme « les plus distingués[3] », l'élite en effet, adressent une « Pétition au Directoire exécutif », demandant, comme Quatremère lui-même « au cours de savantes discussions », que l'on consulte sur les déplacements une commission d'artistes et de gens de lettres choisis, partie dans l'Institut, partie en dehors. C'était l'habile stratégie dont Quatremère s'était déjà servi en 1791 contre l'Académie. Les idées, le tour, tout induit à penser qu'au sortir des Madelonnettes il l'a, sinon rédigée, du moins inspirée de fort près[4]. Inutile de dire qu'il est parmi les signataires. Les protestataires sont tous des italianisants, beaucoup ses plus chers amis, beaucoup ses anciens collaborateurs du Panthéon : Dufourny, Giraud, Legrand, Percier, Fontaine, Julien, David, Clérisseau, Lemonnier, Lesueur, Lorta, Fortin, Roland, Dejoux..., Girodet, qu'il détache un moment de la cause adverse.

Le triomphe, c'est d'avoir eu pour soi Denon, « graveur et dessinateur », qui deviendra le 28 brumaire an XI directeur général des Musées, et saluera de harangues triomphales à l'Institut[5] les acquisitions annuelles sur l'Italie, auxquel-

1. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. XVI, p. 431. Ils offrent qu'en retour des restitutions, soient déclarées publiques et inaliénables même les galeries particulières de Rome.

2. *Pétition au directoire exécutif*, s. l. n. d., in-4°, aux Archives Nationales. Elle est réimprimée par Canova en 1815, et par Quatremère en 1836 à la suite des « Lettres sur les enlèvements des ouvrages de l'art antique ».

3. 1796, t. III, p. 122.

4. Pour qui connaît la vie et les relations de Quatremère de 1780 à 1796 le doute est impossible. Du reste E. Müntz et M. Ch. Saunier ne s'y sont pas trompés (de ce dernier, *op. cit.*, p. 51).

5. Séance du 8 vendémiaire an XII (*Mém. de l'Institut*, t. XX, 4e classe).

les il aura si activement participé. C'est surtout d'avoir eu David, qui restera conséquent avec lui-même : le 9 thermidor an VI, pendant le cortège au Champ de Mars des œuvres conquises, il se plaindra à Delécluze[1] : « Les chefs-d'œuvre apportés d'Italie ne seront bientôt considérés que comme des richesses curieuses. La place qu'occupe un ouvrage... contribue singulièrement à faire valoir son mérite, et ces tableaux... perdront une grande partie de leur charme et de leur effet quand ils ne seront plus à la place pour laquelle ils ont été faits... La vue de ces chefs-d'œuvre formera peut-être des savants..., mais des artistes, non. » En démarquant ainsi les expressions même de son ami le grand artiste en consacrait l'autorité[2].

Si Bonaparte avait été réfractaire, ne pouvait-on agir sur l'Empereur ? Une occasion précieuse s'offre à Quatremère lors des deux voyages de Canova en France en 1802 et 1810. Ils reprennent à Paris leur intimité quotidienne de Rome. Canova, stimulé par lui, ressert à son auguste client, entre deux séances de pose à Saint-Cloud, les *Lettres* à Miranda, en détail[3]. Ces entretiens, rédigés par Canova lui-même dont Missirini a tenu et publié le manuscrit[4], ont été traduits par Quatremère, fier de son influence occulte[5]. On y voit le Vénitien doucereux se faire, auprès du Corse qui se pique d'origine florentine, le truchement de notre romanisant en faveur de Rome. Celui-ci souffle à Canova la requête d'un projet de décret qui donne satisfaction à leurs vœux communs, et lui indique Menneval, secrétaire particulier de

1. *Louis David, son école et son temps*, 1855, p. 209.

2. Voir encore, après le rapport de Quatremère au conseil général, le vœu de restitution d'Ethnicus (*Décade*, an IX, t. 27, p. 424-427) et Deseine (*Opinion sur les musées*, floréal an XI, p. 244).

3. « Il lui cita les lettres que j'avais publiées... » (*Canova*, p. 122, 194, 198).

4. *Vita di Canova*, Prato, 1824, p. 243. « Je lui dis, écrit Canova, que le peuple romain avait un droit sacré sur tous les monuments qu'on découvrait dans son territoire, car c'était comme un produit inhérent au sol ; de sorte que ni les familles indigènes, ni le Pape même, ne pouvaient les envoyer hors de Rome, à laquelle ils appartenaient comme héritage de leurs ancêtres. »

5. *Annales de la Littérat. et des Arts*, t. XXIII et XXIV (voir aussi, sur leur absolue authenticité, *Revue universelle*, t. XVIII, p. 247).

Napoléon, avec lequel il entretient des intelligences, pour en presser la rédaction [1]. Le décret est obtenu : il octroie à l'Académie de Saint-Luc, à Rome, 750 000 francs pour l'entretien des monuments antiques, 200 000 pour les fouilles, et accorde d'autres subsides à l'Académie de Florence pour la conservation des œuvres d'art. Que nous voilà loin des déplacements ! Entre temps, en plein empire, d'autres amis de Quatremère, le « Publiciste [2] » à propos des œuvres de Canova, Fabre dans la « Décade [3] »..., reprennent encore la thèse des *Lettres* déjà anciennes.

Malheureusement nos deux protagonistes n'en sont pas restés là, et cette fois ce sont les faits, non l'opinion, qui les ont suivis. Dans les *Lettres,* Quatremère avait à la fois prévu et exprimé l'espoir que les déplacements de 1796 « retomberaient sur nous » ; il avait même formellement souhaité une restitution plus ou moins prochaine [4]. Il eut la joie d'y aider. En septembre 1815 Canova arrive à Paris, armé des *Lettres* de 1796, qu'il a fait réimprimer à Rome en y joignant la pétition des cinquante artistes, et d'une « rimostranza » de l'Académie de Saint-Luc « alle alte Potenze alleate [5] », qui n'est qu'un résumé des « lettres ». Il fait parvenir un exemplaire à chacun des souverains alliés. Alors, dit Quatremère, il n'y eut « plus aucune dissidence d'opinion », l'édition restreinte est vite « épuisée » [6], on cloue les caisses de chefs-d'œuvre. Dans sa nouvelle édition de 1836 il revient avec complaisance sur cet effet de son pamphlet. Après vingt et un ans il s'étonne encore à la pensée des résistances de Denon [7] et de la haine dont Canova fut l'objet. « Aucune

1. Lettre de Menneval à Canova, 7 nov. 1810 (*Canova*, p. 202).

2. 17 pluviôse an XII : « le climat de Rome et les antiques de son sol favorisent l'éclosion du génie, etc. ».

3. T. XLII, 1807, p. 103 ; et t. XXXIX, 1804, p. 34.

4. 1re lettre, p. 180, et 5e, p. 240, 242 sq.

5. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Accademia romana di S. Luca*, Roma, 1823, p. 381.

6. *Canova*, p. 280.

7. « Les mêmes hommes qui avaient applaudi aux spoliations de puissances belligérantes prétendaient refuser au plus fort le droit de reprendre ce qui lui avait été pris lorsqu'il était le plus faible » (*Canova*, id.).

mission par son succès ne fut plus honorable » pour son ami, et pour lui-même, qui le vit « tous les jours[1] ».

Car il est partout. Vellington doit le comprendre, lui surtout, parmi « tous les artistes et tous les connaisseurs qui ont écrit sur ce sujet, (et) s'accordent à demander qu'ils (les objets) soient reportés aux lieux où ils étaient originairement placés[2] ». Quatremère fait le jeu, non seulement de Canova, mais de son lieutenant le chevalier d'Este, dont il faisait vendre à Paris, dès 1806 les bustes que celui-ci sculptait d'après son maître ; de W. Hamilton, commissaire pour l'Angleterre, antiquaire avec lequel il était lié à Rome, et qui va lui placer là-bas à son retour des exemplaires du *Jupiter Olympien* ; de Jacobi enfin, commissaire pour la Bavière, qu'il a connu en Allemagne durant sa proscription. Il avoue avoir mis en mouvement tous ses amis[3].

En un cas il intervient même ouvertement. Canova lui écrit de s'entremettre pour l'aider à racheter sa statue de Napoléon, que la Restauration a frappée de disgrâce : il voudrait la céder ensuite à l'Angleterre. Lavallée, qui l'apprend, s'empresse d'aviser Denon[4] : ils essayent d'obtenir par Quatremère l'échange du Napoléon, qui a été payé 60 000 francs, contre le Nil, qui est évalué 70 000. Aurait-il donc été pour quelque chose dans la cession du Tibre, de la Minerve de Vellétri, de la Cène de Véronèse ? Nous avons vainement cherché. Toujours est-il qu'il trouve Canova modéré dans ses exigences et qu'il se félicite d'avoir pris « quelque part » à la restitution des médailles pontificales, avec le regret de n'avoir pu assez efficacement aider Marini et Canova à les discerner dans l'énorme médaillier du Roi où elles étaient confondues[5].

1. Cf. aussi Ch. Saunier, *op. cit.*, p. 185.

2. Du 23 sept. 1815 (*Débats* du 18 oct.).

3. *Canova*, p. 283. Il faut y joindre Pozzo di Borgo, son ancien collègue à la Législative sur les bancs de la droite, et ami de Canova.

4. Pour ces négociations, Arch. Nat., O³ 1430, et Bibl. Nat., Mss., Ital. 65 : les lettres de Canova à Quatremère en 1815.

5. *Canova*, p. 282-283. Voir Mario de Mersan, *Hist. du Cab. des Médailles*, p. 182.

Il suit avec une sollicitude inquiète le voyage de retour des chefs-d'œuvre : Canova le rassure[1]. Les Italiens ne cesseront de lui témoigner leur reconnaissance. Le Pape avait déjà beaucoup goûté ses *Lettres*, et l'avait, par Canova, remercié de l'envoi[2]. Canova, Cicognara[3], Missirini[4], voient en lui le patron de « l'honneur » et des « monuments » italiens. A Paris, devant le pouvoir et l'opinion, il reste le patron des restitutions. Le 9 octobre 1815, le « Journal quotidien de Paris »[5] les excuse avec ses arguments ; Van der Bourg en fait dans le *Moniteur*[6] une chaude apologie, en rappelant le triple effort des *Lettres*, de la pétition des artistes, et d'hier 1815 : « Aujourd'hui, dit-il, tout est remis en place ! » En 1817 encore, à propos du salon, le premier du régime nouveau, Miel[7], prouvant que les restitutions n'ont pas nui à l'École Française moderne, rappelle « la censure publique..., l'éloquente réclamation » de Quatremère.

Tout le parti royaliste le suit. Vaublanc, son collègue de la Législative et son compagnon de fructidor, maintenant ministre de l'Intérieur, lui offre la consécration officielle de son rôle : comme Denon a été obligé de se démettre le 3 octobre 1815, c'est Quatremère que le bruit public lui donne

1. Lettres du 2 mars et du 12 août 1816 (Bibl. Nat., Mss.).

2. Lettre de Canova, Rome 14 janv. 1803 (B. N., Mss.).

3. *Estratto dell' opera... Giove Olimpico*, Venezia, 1817, p. 5.

4. *Vita di Canova*, p. 471. « Il Quatremere ha dritto alla particolare considerazione degli italiani... in vista dell' amore che alberga nel suo petto vivissimo per gli italiani monumenti, de' quali ha difeso poderosamente l'esistenza in Italia ».

5. Missirini, *op. cit.*, p. 392 : la citation est typique et certainement authentique, mais nous ne savons quel est ce journal (ni le *Journal de Paris*, ni le *Moniteur*). — Voir dans le *Journ. de Paris*, 13 oct. 1815, l'officieux adieu des « Chevaux de Corinthe aux Parisiens » : « On nous a toujours attelés au char sanglant de la Victoire. Un vil usurpateur avait doré nos fers, vous les avez brisés. Nous sommes libres aussi ! Adieu, aimables Parisiens. Pensez quelquefois aux chevaux de Corinthe, mais que ce soit pour votre instruction, et ne désirez jamais nous revoir au même prix. C'est le prix du sang de deux millions de Français. »

6. 11 décembre 1815.

7. *Salon de 1817*, p. 14.

comme successeur au museum ; le *Journal de Paris* s'en fait l'écho[1]. Quel triomphant résultat de sa double campagne contre les enlèvements et pour les reprises ! Quatremère régnant sur le Louvre, vidé de 5 233 œuvres avec sa complicité ! La nomination n'eut pas lieu ; peut-être eut-il la pudeur de refuser. Mais le secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts, J. Lebreton, ayant protesté à l'Institut, le 28 octobre 1815, à la fois contre les reprises et les rapines de lord Elgin[2], est frappé de disgrâce, et c'est Quatremère qui lui succède, après un intérim de trois mois que L. Dufourny n'accepte que pour lui préparer les voies. « L'École d'Italie a diminué », dit Millin faisant le bilan du Louvre enfin rouvert[3]. Mais Quatremère grandit : les deux faits sont connexes. Voici le dogme de Rome intangible et de l'Italie éducatrice, installé à l'Institut[4].

Comment se fait-il que Quatremère applaudisse avec Canova, en 1818[5], à l'enlèvement des marbres du Parthénon par lord Elgin, et de la Vénus de Milo en 1820 ? Il va au-devant de l'objection en publiant ensemble, dans la même brochure, en 1836, les Lettres de 1796 et les Lettres à Canova sur les sculptures du Parthénon, avec une préface explicative : il invoque l'autorisation du gouvernement ottoman, la ruine

1. 16 octobre 1815.

2. *Notice* des travaux de la classe depuis octobre 1814, lue en séance publique du 28 octobre 1815.

3. *Annales Encyclopédiques*, 1817, t. I, p. 344 sq. Et il ajoute : « Je ne parle pas de ceux qui ont vu avec joie l'enlèvement des chefs-d'œuvre ; quoique nés en France ils ne sont pas français ».

4. Denon et lui sont à l'Académie des Beaux-Arts les deux personnifications, l'un des déplacements, l'autre des restitutions. Lorsque l'ancien directeur du musée Napoléon mourut, le 17 avril 1825, le secrétaire perpétuel ne put se résoudre à prononcer, ni aux funérailles ni à l'Académie, l'éloge du dilettante qui avait si bien servi en 1811, 1812, la « politique léonine » de son maître : il laissa le discours aux obsèques à Gros, qui avait aidé aux déplacements en 1796-1797.

5. Et aussi en 1820 (*Journal des Savants*, p. 79-80). Visconti fit aussi l'apologie de l'enlèvement, avec tous les commissaires réunis à Londres au début de 1816 (*id.*, p. 84). — Cf. enfin l'avis de Michaelis dans *Die Archäologischen Entdeckungen des neunzehnten Jahrhunderts*, 1906 (d'après le *Journal des Savants*, 1907, p. 263).

progressive du monument, qu'aucune loi de conservation ne protège, l'avidité du touriste et l'impossibilité d'étudier là-haut des frontons qui sont hors de l'examen. Mais il ne dit pas la vraie raison. Rome est la cité de son cœur, non Athènes. Il veut, il exige qu'on étudie l'art grec, le pur art grec, celui de Phidias ; mais il n'exige pas qu'on aille respirer son parfum dangereux sur le sol même où il a fleuri. Il sent que la doctrine idéalo-antique n'a rien à gagner à chercher ses inspirations, directement, dans le pays qui fut en art le grand maître du naturalisme délicat dans le style. De Rome il aspire à l'art grec, mais il ne fait pas une discipline pédagogique du voyage en Grèce, qu'il n'a que personnellement désiré et qu'il n'a pas plus accompli que Winckelmann. Sa conviction pleine et forte a d'ailleurs trouvé la formule : « Rome est pour nous ce que la Grèce était pour Rome. » L'avenir de notre art français étant attaché à l'intégrité de Rome ville d'art, c'est donc par patriotisme qu'il a dénoncé en 1796 les déplacements, et servi en 1815 la revendication des alliés[1].

III. — *La campagne contre les Musées, en particulier contre le Musée des Monuments français (1791-1816).*

Après la campagne contre les spoliations qui enrichissent les Musées, il s'en prend aux Musées qui s'enrichissent des spoliations. Ils n'eurent jamais plus redoutable adversaire. Toute sa vie, mais surtout de 1791 à 1816, avec la ténacité de la foi et l'éclat du talent, il s'applique à faire voir dans la destination qu'on réserve à l'œuvre d'art le principe même qui détermine sa forme, son style et sa valeur expressive. Approuver ou condamner les Musées lui paraît le point de départ de toute doctrine esthétique [2]. Son choix est fait : il

1. La Restauration, malgré les indications de Visconti (Arch. Nat. O³ 1393) sur les œuvres que le Louvre pourrait acquérir, n'a guère reçu en bloc de l'Italie que « 20 objets de sculpture antique enlevés à la villa Albani » par le prince lui-même, et achetés en 1815 par le gouvernement (*id.*, O³ 1392).

2. Les *Considérations* de 1815 qui sont le centre de sa campagne ne sont que

faut en détourner les œuvres à naître et celles du passé, qu'elles soient d'autrefois, d'hier ou de demain, le Musée ou la pensée du Musée leur sont mortels.

Dans cette double campagne le meilleur de son effort est contre le musée d'Alex. Lenoir. On a cru longtemps que le sculpteur J.-B. Deseine[1] et le réveil de l'esprit religieux et royaliste, de 1800 à la Restauration, avaient suffi à le dépouiller, puis à l'anéantir. Mais les procès-verbaux inédits du Conseil général de la Seine de l'an VIII à l'an X[2], surtout si on en rapproche certains textes, révèlent dans « le terrible champion du romantisme et du classicisme » le pire ennemi du musée dont le Louvre a recueilli l'esprit et les restes : le pire par ses hautes fonctions, par son autorité à l'Institut, par sa personnalité puissante dans la doctrine et dans l'action. Entre tous les « emmagasinements » que la Révolution et l'Empire [3] ont établis et qu'il voudrait disperser, celui de Lenoir a eu l'honneur de ses premiers coups.

Il a vu de près ce qu'il appelle avec son ami Grégoire le « vandalisme » révolutionnaire [4] : député de Paris à la Législative, membre de la section des Bibliothèques et monuments au Comité d'Instruction publique, il a tâché de contribuer à l'inventaire des richesses d'art de Paris, qui allaient être dispersées [5]. Mais il ne semble pas avoir vu d'un bon œil l'entassement quotidien au dépôt des Petits-Augustins : dès

« des fragments détachés d'un grand ouvrage auquel il consacre sa vie entière » (Chéron, *Annales de la Littérature et des Arts*, t. III, 1821, p. 448).

1. « Lenoir fut terrassé par Deseine, âme vindicative » (L. Courajod, *Alex. Lenoir et son Journal*, t. II, p. XVII).

2. Arch. Nat., F[1C]V, Seine 1 (les trois premiers cahiers).

3. C'est alors en effet que s'est posée tragiquement la question de la destination des œuvres d'art, avec l'aliénation des biens ecclésiastiques (2 nov. 1789), la confiscation des biens des émigrés (9 nov. 1791), les conquêtes (1795-1812). Cf. les *Proc.-verb. de la commission des Monuments*, publiés par Al. Tuetey dans les *Nouvelles Arch. de l'Art français*, 3e série, vol. 17 et 18.

4. Grégoire, dans son discours de 1794 à la Convention, cite l'internement de Quatremère et les mutilations de monuments comme des faits de même portée.

5. Il convoque la commission des monuments pour collaborer au sauvetage (Tuetey, *Répertoire des sources manuscrites de l'histoire de Paris*, t. VI, p. 288). C'est l'époque où il dit du *Museum* du Louvre en formation : « j'ai beaucoup de

1792 il s'y rend avec Prieur et Pastoret, au nom du Comité, pour faire choix des plus médiocres tableaux qui l'encombrent et en autoriser la vente[1]. Ce n'est pour cette fois qu'épuration, non appauvrissement ; mais, l'année suivante, il se propose de tirer de « cette richesse nationale » les marbres précieux arrachés aux Églises de Paris pour en orner le pavement du Panthéon [2] ; sans doute le Musée n'est encore qu'un dépôt et les marbres des Églises vont à une destination laïque : il n'en reste pas moins qu'il inaugure en 1793 les restitutions où le Musée finira par se vider. En 1796, les *Lettres* sur le déplacement des œuvres d'art de l'Italie atteignent, derrière Bonaparte, Lenoir, et d'autant plus sûrement, que le dogme de l'italianisme ne pouvait qu'être dangereux à son recueil de l'art français. Lenoir ne signe pas la pétition des artistes contre les spoliations italiennes, écho direct des *Lettres* de Quatremère ; en revanche il signe la pétition adverse, inspirée par le gouvernement, qu'elle félicite et encourage. Il trouve bon que Bonaparte[3] fasse pour les chefs-d'œuvre de Rome ce que lui-même fait pour les monuments français. C'est alors, alors seulement, que Deseine entre en lice avec une *Lettre au Directoire* où il demande la dispersion du Musée de Lenoir, et qui n'est qu'une déduction des *Lettres* de Quatremère[4].

*
* *

Celui-ci n'oubliera pas le signataire de la contre-pétition. Voici le Consulat ; le pamphlétaire de naguère est redevenu

doutes sur l'effet que produira cette cumulation de tant d'objets dans un même lieu » (*Considérat.*, 1791, p. 161).

1. Guillaume, *Procès-verbaux du comité d'Instruction publique de la Législative*, p. 331.

2. *Rapport fait au directoire du département... le 2e jour de l'an II...*, Paris, s. d. (1793).

3. Voir son *Rapport au Premier Consul sur le Mus. des Mon. français*, 1801 (Arch. du Musée des Mon. franç., t. I, p. 229). C'est une apologie des enlèvements.

4. Cf. aussi (*Archives du Musée des Monuments français*, t. I, p. 52) l'initiative de Biarez, architecte, du 18 messidor an IV.

en dépit de son pamphlet même, un personnage officiel. En l'an VIII, appelé par son ami, le préfet de la Seine Frochot, au Conseil général du département, c'est à lui que ses collègues du « bureau des améliorations » commettent le soin de veiller aux richesses d'art et à la beauté de Paris. Pour l'embellir, il propose bien quelques monuments nouveaux, mais il fait surtout appel aux œuvres anciennes : il veut « la restitution des tombeaux aux particuliers, surtout aux églises », qui sont les véritables musées[1]. Avis à Lenoir !

C'est, en effet, l'anathème lancé de l'Hôtel de ville, du cœur même de Paris, à ce « séquestre universel dont sont frappés tous les objets pieux de la vénération publique qui décoraient les temples, et cet emmagasinement inutile où se trouvent encombrés tant d'ouvrages d'art qui formaient dans leur ancienne destination une des richesses de cette ville. Je veux parler de ce prétendu Conservatoire, où s'entassent journellement tous les débris des temples, de ce dépôt rue des Petits-Augustins, véritable cimetière des arts, où une foule d'objets sans valeur pour l'étude..., désormais sans rapport avec les idées qui leur donnaient la vie, formeraient le plus burlesque s'il n'était le plus indécent de tous les recueils[2] ».

Pour que son agression soit plus sûre, il l'enveloppe d'impartialité, affecte de louer « le zèle industrieux » de Lenoir, « tuteur d'une foule d'ouvrages que n'eût pas épargnés le fanatisme politique et religieux ». Mais le compliment dut paraître amer à celui-ci ; maintenant que l'orage est passé, Quatremère demande qu'on disperse ce « sérail de monuments » faits pour la publicité, non pour le huis-clos. Classique intransigeant, il a beau jeu à piétiner ces « figures jadis sacrées, qui n'ont pas assez de mérite pour attirer les regards du connaisseur et ne semblent exposées qu'à la prostitution des censures publiques ». Pour finir, c'est le vœu impatient que le local sacrilège soit vendu.

1. *Rapport fait au Conseil général... le 15 thermidor an VIII, sur l'Instruction publique, la restitution des tombeaux, mausolées*, etc., Paris, an VIII, in-8°.

2. *Id.*, p 32.

L'origine officielle et essentiellement parisienne de l'attaque, l'autorité de l'agresseur, la renaissance du sentiment religieux et le triomphe du goût classique, pouvaient être fatals à Lenoir [1]. Mais il a de hauts appuis, et il sait se défendre. Il riposte même par le défi : c'est l'année où il négocie pour le transfert dans son Musée des 250 colonnes du cloître des Célestins [2]. Circonvenu, Chaptal, ministre de l'Intérieur, en mal de projets sur l'Instruction publique, sollicite du Conseil général des vues précises sur « les dépôts de sciences et d'arts *à compléter*, les musées, les conservatoires *à favoriser* [3] ». Avec les meilleures intentions du monde, c'était rejeter Lenoir entre les bras de l'adversaire !

Le Conseil charge en effet Quatremère des « aperçus » sollicités. Le terrible conseiller les lui soumet le 29 germinal an IX. Il a sa façon à lui de céder à la pression indiscrètement officielle de Chaptal : c'est de dresser contre les Musées un réquisitoire [4] d'une vigueur de pensée et d'accent

1. Publié à part et dans la presse, le *Rapport* de l'an VIII émeut l'opinion : dans la *Décade* (t. XXVII, p. 424-427) Landon y contredit, mais Ethnicus y donne une adhésion enthousiaste et en reproduit des extraits ; il va jusqu'à demander la restitution des antiques du Louvre, « les dieux de ses pères ».

2. *Archives du Musée des Monuments français*, t. I, p. 232.

3 Archives Nationales, procès-verbaux du Conseil général, 15 germinal an IX.

4. *Ibid.*, p. 179-182 : *Des dépôts d'objets de sciences et d'art, des Musées...* Ce réquisitoire inédit mérite d'être en partie reproduit. « Le véritable intérêt des arts ne permet pas d'omettre en cette matière quelques réflexions qui ont beaucoup moins pour objet de restreindre le zèle du gouvernement que d'éclairer celui de ses préposés à la formation des musées et des collections. Les collections de monuments et d'objets d'art ne peuvent se considérer que comme des moyens qui doivent tendre à une fin, et cette fin est essentiellement la production d'ouvrages semblables. — Cependant l'on s'imagine avoir tout fait pour l'encouragement de l'art et des artistes quand on leur a donné des modèles et des leçons. C'est bien, sans doute, un encouragement au défaut des autres, mais il ne saurait les suppléer.

« Le vrai moyen d'encourager les arts est de faire qu'ils soient utiles, et, s'il se peut, nécessaires ; c'est-à-dire qu'ils n'aient pas besoin d'encouragements. Le vrai moyen de les décourager est de rendre leurs produits inutiles, en les condamnant à n'être qu'un étalage de magasin, ou la montre oiseuse d'un luxe suranné. C'est le sentiment que fait naître cet empilement universel de tous les objets d'art qui n'ont plus d'objet. Que penserait-on d'un État qui fermerait les théâtres et établirait des écoles d'art dramatique, qui défendrait la lecture et encouragerait l'imprimerie ?...

que le récent insuccès a stimulée. Les coups les plus violents, c'est le Musée des Monuments français qui les reçoit : « Il y a, dans la formation des cabinets et des collections d'art, un excès dont on se garantit difficilement. Cet excès tient de la manie et ressemble à l'avarice. Dès qu'un système éclairé ne règle point la mesure de ces collections, il n'est plus de bornes à l'appétit des préposés. On entasse pour entasser. On a vu de ces collecteurs de monuments, pour grossir leurs recueils, solliciter des spoliations, voter des démolitions...., et, pour classer dans leurs catacombes ce qu'ils appellent les pièces de l'histoire de l'art et ce qu'on devrait en appeler les extraits mortuaires, convoiter des édifices, et..., appeler sur eux la destruction. — De pareilles collections inspirent moins au public l'amour des arts que le sentiment de leur inutilité. Les leçons que les artistes y reçoivent sont des leçons mortes ». C'est donc l'intérêt de l'art qui cette fois le préoccupe : nos vieux sculpteurs n'ont pas fait leurs statues pour fournir des recueils pédagogiques. L'histoire de l'art est

« Dans toute la France il ne se fait et ne peut se faire dans tout le cours d'une année ni un tableau d'histoire, ni une statue, ni un bâtiment public ; et, par un contraste bien bizarre, on enseigne partout le dessin ! Les artistes les plus célèbres n'ont pas un ouvrage commandé. et ils s'en commandent eux-mêmes pour en vendre la vue au public. Ils spéculent sur les contributions de la curiosité..., et d'immenses réceptacles de tableaux se grossissent journellement des conquêtes faites au génie de la décoration, d'ouvrages enlevés à tous les emplois dont vivent les arts et qu'on leur interdit aujourd'hui. Les temples, les édifices, les palais, les places publiques sont à nu, et leurs dépouilles s'entassent dans des dépôts qu'on dit propres à former des artistes quí n'auront pas d'ouvrages, ou des ouvrages qui n'auront pas de destination.....

« La vue d'une statue dans une place ou dans un lieu public peut (seule) créer l'ambition d'être statuaire. L'emploi utile et spécial d'un monument est pour un artiste ce que la représentation dramatique est pour le poète. Les ouvrages de l'art en activité repoussent l'un de l'autre. Mettez-les en serre, leurs germes dépérissent. La manie des collections est du genre de celles de l'avare qui, ne jouissant que de privations, dérobe à la société dans l'or qu'il enfouit, tout l'or que celui-ci aurait reproduit.....

« L'inconvénient de ces établissements est que les gouvernements dépensent à acquérir des objets anciens, à restaurer et à rajuster des antiquités, à compléter des genres, à se procurer des pendants, tout l'argent qui devrait servir à faire produire aux artistes de nouveaux chefs-d'œuvre..... Cet abus n'a jamais été porté aussi loin qu'il l'est aujourd'hui..... »

à ses yeux un parasitisme qui végète sur les pierres du passé et à leurs dépens. Rendez-les à leur ancienne destination : des œuvres d'art nouvelles, des artistes naîtront d'elles.

Le Conseil général, entraîné par cette chaleur d'accent, félicite le rapporteur de son talent distingué, le magistrat de Paris de son zèle, et, pour que « ces conceptions brillantes » ne soient pas perdues, vote l'annexion du rapport au procès-verbal[1] : il y est encore, frémissant d'une dispute qui a remué l'opinion. Bien que non imprimé, il se répercute en échos prolongés : en fructidor, Lenoir ayant obtenu l'autorisation de transporter aux Petits-Augustins le tombeau de H. de Guise et de la princesse de Clèves, de l'église d'Eu, Beugnot, préfet de la Seine-Inférieure, les refuse dans une très belle lettre qui est directement inspirée du rapport de son ami Quatremère[2]. La *Lettre sur la Sculpture....* de Deseine n'en est encore qu'une réminiscence inavouée[3]. Pourtant, grâce à ses puissants appuis le Musée de Lenoir fait mieux que résister, il s'accroît. Obstiné comme un doctrinaire, surtout comme un fils d'échevin qui voudrait faire revivre le Paris[4] du XVIIIe siècle, Quatremère sollicite et obtient de nouveau du Conseil, le 9 et le 13 prairial, un vœu de restitution. Enfin, le 15, c'est encore lui qui clôt la session par une suprême reprise de son réquisitoire[5]. Redite?

1. Arch. Nat., *ibid.*, séance du 29 germinal an IX, p. 153 du registre.

2. Lettre au ministre, du 3 fructidor an IX (cf. *Moniteur*, 7 juin 1819). Ce sont les mêmes idées et souvent les mêmes termes. Beugnot et Quatremère s'étaient liés sur les bancs de la droite à la Législative. La lettre de Beugnot à Lenoir, à la même date, offre la même thèse et les mêmes accents (*Archives du Musée des Monuments français*, t. III, p. 17-20).

3. *Lettre sur la sculpture destinée à orner les temples consacrés au culte catholique, et particulièrement sur les tombeaux*, Paris, floréal an X. Sa seule originalité est de citer des monuments et de solliciter le transfert au Panthéon de ceux qui ne retourneront pas aux églises du culte. Pour les réminiscences cf. surtout les pp. 208-211 dans la rééd. de 1814.

4. Le regret de ses merveilles perdues revient sans cesse dans son œuvre. Voir aussi Courajod, *op. cit.*, t. I, p. CII : « Que le Paris d'avant la Révolution devait être beau ! »

5. Arch. Nat., registre des procès-verbaux, an X, p. 56, 166 et sq. — Est-ce lui qui fait parvenir à Deseine le procès-verbal de cette dernière séance ? Toujours est-il que le statuaire l'insère et le commente dans son nouvel opuscule,

non, mais acharnement. Les restitutions, commencées en 1802, continuent de plus belle : les *Archives du Musée des Monuments français* nous en donnent la mélancolique nomenclature [1].

Mais c'est surtout aux tombeaux que s'attache sa sollicitude. Ce sont les plus nombreuses victimes du Musée des Monuments français, dont ils font la gloire. Alignés dans les salles sombres ou dispersés dans l'Élysée, « entourés de saules pleureurs, de cyprès, de myrtes et de roses », le tout Paris élégiaque accourt, pleure sur les mânes « d'Abeilard et de l'intéressante Héloïse..., ces deux amants du XIIe siècle ». Trop habile pour heurter de front la manie universelle, Quatremère écrit les précises et froides *Réflexions critiques sur les mausolées* [2]. Rien de direct contre le « cimetière » de Lenoir. Mais que l'arrière-pensée en est claire! Par raison d'art et de sentiment un tombeau n'est pas objet de musée ; c'est la forme sensible d'une croyance. A l'enlever de sa place originelle, la faute de goût devient une impiété. Quatremère a frappé juste : le mausolée, après avoir été l'origine, puis la popularité du musée de Lenoir, en sera la pierre d'achoppement.

En 1806, le rapport de Champagny, ministre de l'Intérieur, qui propose de transférer au Panthéon rendu au culte les tombeaux exposés au Musée des Monuments français, est appuyé sur des considérants où se reconnaît la thèse de Quatremère reprise par Deseine [3]. L'année suivante, comme Lenoir sollicite les autels gothiques de l'église des Grands-Carmes à Metz, Neuville, chef de division au ministère de

Opinions sur les Musées (Paris, floréal an XI, réimprimé en 1814 à la suite des *Notices historiques sur les anciennes Académies*). Cf. p. 442 de cette 2e édit., les directes réminiscences des *Lettres* de Quatremère en 1796 sur les déplacements...

1. C'est encore pour garantir contre l'avidité éventuelle de Lenoir les bas-reliefs de la fontaine de Grenelle, de Bouchardon, qu'en 1804 il leur applique un enduit encaustique renouvelé de Pline (Cf. Première Partie, *Les Embellissements de Paris*).

2. *Archives littéraires*, 1806, et *Revue universelle des Arts*, t. XXII, p. 77.

3. *Moniteur*, 22 février 1806 : ici encore la réminiscence est évidente.

l'Intérieur, invoque pour le refus la protestation des « gens de goût, des antiquaires, des artistes[1] », c'est-à-dire des deux protagonistes, et condense les arguments auxquels le premier a donné leur forme définitive[2].

Peut-être Quatremère n'eût-il jamais vu la ruine du Musées des Monuments français, protégé par l'Empereur, par Eugène, par Joséphine, par l'engouement public, sans la Restauration. Cette fois le Musée était bien perdu, perdu par la double tare de son origine révolutionnaire et impie. Mais il à voulu consommer sa perte par d'autres griefs. Pendant que Deseine réimprime sa *Lettre sur la sculpture* et son *Opinion sur les Musées* (1814), il s'applique à devenir un haut personnage dans l'administration des Beaux-Arts : le 28 janvier 1815 il est Intendant général des Arts et Monuments publics ; l'ordonnance royale[3], qu'il a sûrement rédigée, expose parmi les motifs que « les richesses d'art entassées demeuraient sans emploi ; nul ne s'occupait de donner aux *anciens* ni aux nouveaux ouvrages une destination noble et utile ». C'est à quoi s'occupera le nouveau « conservateur et restaurateur ».

Il n'en eut pas le temps : le retour de Napoléon annula sa nomination. Mais les *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*[4], dont l'ordonnance royale était déjà une esquisse, sont restées. La lecture en est d'un intérêt presque tragique. Publiées la même année que la réim-

1. *Arch. du Musée des Mon. francais*, t. I, p. 338, 361 sq.

2. Cf. encore la citation faite par les Goncourt (*La Société française pendant le directoire*, p. 283), qui contient une réminiscence de la page pathétique de Quatremère sur le tombeau de Mlle de La Vallière, déplacé des Carmélites à Versailles.

3. *Moniteur*, 16 février 1815.

4. Paris, Crapelet, novembre 1815. Il en avait lu le 22 mars 1806, devant la classe des Beaux-Arts de l'Institut, un extrait que J. Lebreton résume en séance publique et que le *Magazin Encyclop.* (t. VI, 1806, p 163) analyse pour tous. C'est l'esquisse de la doctrine de l'œuvre d'art inséparable de son milieu, l'année même où Lenoir fait effort pour obtenir le tombeau d'Agnès Sorel que la municipalité de Loches parvient à lui arracher. Par cette communication Quatremère associait à sa campagne, après le Conseil général, l'Institut, après Paris les corps savants.

pression des *Lettres* sur les déplacements des œuvres d'art de l'Italie, les deux œuvres sont complices dans une même entreprise, mais avec des différences : les *Lettres* ne réclamaient que la restitution aux alliés des œuvres étrangères accumulées au Louvre, restitution à laquelle Quatremère aide effectivement Canova ; les *Considérations*, en proclamant avec force les principes d'esthétique qui condamnent tous les musées en général, appelaient la dispersion sur le musée vraiment national, celui des Monuments français[1]. A lire entre les lignes, elles chantent une victoire qui est en train de s'accomplir et travaillent à celle qui est imminente[2]. De là, malgré la vétusté de la forme, la chaleur, l'éclat, la plénitude. C'est la vie de l'actualité à propos d'un éternel débat de principes. Si Quatremène ne détermine pas notre conviction, il pose solidement les raisons dont il étaie la sienne, qui reste celle de beaucoup. L'ouvrage, très riche de sens, demeure dans l'histoire des idées l'expression la plus parfaite de la muséophobie.

Ici, en effet, la thèse s'élève : sculpture ou tableau, œuvre ancienne ou future, il n'y eut et il n'y aura jamais de grand art que soumis à l'utilité religieuse ou sociale, comme en Égypte, comme en Grèce[3]. Il oublie de dire : comme au moyen âge. De là une terrible randonnée contre le régime impérial des Beaux-Arts, qu'il aspire à remplacer par le sien. Drainer les richesses de l'Europe vers Paris, les richesses de Paris et des provinces vers les musées et cabinets, qui se multiplient comme par génération spontanée, « étrange sys-

1. Ni Lenoir ni son Musée ne sont formellement désignés, mais le signalement s'étale partout ; des pages du rapport de l'an VIII sont reproduites. Le grief des « recompositions arbitraires » vient s'ajouter aux autres. Ce sont déjà les « impostures » que nos historiens relèveront.

2. Les restitutions ont lieu de septembre à novembre, les *Considérations* paraissent en novembre.

3. Il se réclame obstinément de son exemple. Cf. aussi M. Perrot : « L'artiste grec n'a jamais conçu et créé une figure en vue de ces champs de foire que nous appelons des Expositions, ni même de ces magazins accumulés auxquels nous donnons le nom de Musées » (*Histoire de l'Art*, t. VIII, chap. VIII).

tème, qui a prévalu depuis quelque temps en Europe [1] » ! De 1791 à 1815 il a vu naître et se développer jusqu'à la pléthore le Louvre, le musée des Petits-Augustins, la galerie du Sénat au Luxembourg, dont Emeric David avait esquissé le programme dans son *Musée olympique de l'École vivante* [2], le Musée spécial de l'École française à Versailles et les musées provinciaux. Sous ses yeux fourmillent les galeries ou collections d'amateurs, celles de Joséphine, de Lucien Bonaparte, du cardinal Fesch, de Denon, de ses amis Cacault, Frochot, Sommariva, Artaud, Dufourny, Lebrun, Fabre, Clos, Fonfrède, Séguin, etc... [3]. Il en forme une lui-même, mais si petite, et composée de dons [4].

Il sait donc tout le mal qu'elles peuvent faire, à l'artiste, à son œuvre, et au public. Dès lors que l'artiste n'est pas soulevé par l'espérance d'une destination « noble et utile », il ne rêve plus que d'être acheté : il faut forcer l'attention du gouvernement par le « morceau » de musée, ou allécher l'amateur par la « perle de collection ». Les genres subalternes se développent, qui charment la foule : batailles, paysages, scènes anecdotiques et familières, fleurs et fruits. Quatremère commente avec une précision forte, mais sans citer un nom ni une œuvre, les caractères de l'art que nous révèlent en effet les salons de l'Empire et les chroniques de Chaussard, du *Moniteur*, ou de Landon. De même que pour les œuvres du passé la manie des cabinets profite aux flamands et vénitiens, dont les qualités très techniques de fini pré-

1. *Considérat. mor.*, p. 39

2. Paris, Plassan, 1796. Ces deux adversaires se sont encore heurtés sur la question des Musées comme sur toutes les autres.

3. C'est l'époque où Gault de Saint-Germain prépare pour eux son *Guide des amateurs de peinture*, 1816 (cf. *Moniteur*, 28 août, p. 972).

4. *Catalogue d'objets d'art... composant le cabinet de feu M. Quatremère de Quincy*, 1850. Fait piquant : deux de ces objets, un vase grec sicilien, et une figurine en bronze de la déesse Neitt, sont passés au Louvre (Arch. Louvre, pièces A 6, 1850, 5 juin). Ajoutons que Quatremère, en 1797, est de la commission chargée de composer le *Musée spécial de Versailles* (Arch. Louvre, registre de correspondance, 5 ventôse an V), et qu'en 1815 il faillit être le directeur du Louvre ! Enfin il a contribué à fonder à l'Ecole des Beaux-Arts le musée des copies (voir le chap. sur l'Ecole des Beaux-Arts).

cieux et de coloris sont faites pour l'admiration solitaire, de même, pour les œuvres de demain, la hantise du « connaisseur » fera de la création artistique une industrie de luxe. « A la sensibilité profonde qui fait les productions heureuses » l'artiste substitue le souci de la difficulté vaincue[1], les recherches du coloris et du dessin, tout « le matériel de l'art », que l'on examine de près penché sur la cimaise[2]. Quatremère pense-t-il à Richard, à Révoil, Bouton, etc.? Toujours pénétrant, il voit dans l'art de l'Empire, qui ajoute en effet aux cabinets d'amateurs du XVIIIe siècle les musées de la démocratie, la première grande contagion du « matérialisme » dans l'école française[3]. A ses yeux, quand il s'agit d'une œuvre d'art, huis-clos et sensualité ne font qu'un. Le Romantisme sera surtout art de musée[4].

Le remède? dispersez ces galeries où les « préposés » se vantent d'avoir installé l'ordre chronologique. L'esprit historique poussé à l'excès tue le sens de l'art : par la curiosité du devenir, il détourne l'attention des œuvres définitives où la beauté immuable est fixée. L'esprit critique ne vaut d'ailleurs pas mieux, qui décompose comme le produit d'une industrie ce qui doit être l'invention du génie[5]. C'est dans la logique du classicisme ! Winckelmann avait déjà dit : « évitez de répéter les décisions des gens du métier, ils préfèrent presque toujours le difficile au beau » ; et Quatremère déclare à son tour : « les ouvrages de l'art ne sont pas faits pour les artistes, ils doivent plaire à tout le monde[6]. » Pas de voluptés

1. P. 23. — Mêmes récriminations à l'égard de l'art de l'époque, dans la *Décade*, 1807, t. 52, p. 103 ; Landon, *Salon de 1812*, p. 11 ; *Moniteur* du 22 janvier 1815 sur le Salon de 1814.

2. Il répète le mot de Louis XIV sur ces « magots » qu'il fait chasser de Versailles (p. 12).

3. P. 19.

4. Il est bon de se rappeler la joie d'Eug. Delacroix au Museum, devant les tableaux d'Italie, de Belgique, de Hollande, d'Allemagne, « réunion de merveilles.... Tout ce que la peinture avait produit de plus parfait pendant trois siècles, tout était là ! (Article sur Prudhon ; voir *La Rénovation esthétique*, nov. 1908, p. 5).

5. P. 39, 47, 50.

6. P. 35, 36.

pour « sérail », mais des œuvres qui parlent à tous sur la place publique, dans les monuments publics, dans l'église. Quatremère pressent dans l'art pour les yeux ou dans l'art pour l'art, en 1815, l'imminence du romantisme.

Quant aux œuvres du passé, sculpture surtout (et ce sont elles qui peuplent les salles des Petits-Augustins), il montre habilement que le musée leur est fatal. Comme ce sectaire est souple, et que ce dogmatique aime la nuance ! Voici la théorie des deux beautés [1] : la beauté intrinsèque et absolue de l'œuvre, et la beauté relative qu'elle doit aux multiples rapports qu'elle entretient avec les lieux, les circonstances historiques, les souvenirs. Arrachez le temple de la Sibylle des rochers de Tivoli : qu'en restera-t-il ? « Accords », « concert », « harmonie », reviennent sans cesse [2] sous la plume de ce contemporain du *Génie du Christianisme* et de Bernardin de Saint-Pierre, dont les *Harmonies* paraissent cette même année [3]. La « vertu magique des harmonies sentimentales » l'émeut plus que la perfection technique ; si bien qu'il en arrive à la doctrine des défauts nécessaires [4], de ceux que l'accord de l'œuvre avec la place pour laquelle elle est faite imposait comme des beautés. Voilà qui permet, même aux classiques, de gémir sur les statues gothiques des Petits-Augustins. Ces gisants ont perdu la beauté morale, expressive, qu'ils tenaient des sentiments qui les avaient créés, et de ceux qu'ils éveillaient à la place où ils furent une fois posés : que leur reste-t-il ?

Et Quatremère de trahir ici son idée secrète. Lenoir, en déplaçant, pour les isoler dans son musée, les statues gothiques, ne les dépouille de leur beauté d'expression que pour leur attribuer une valeur d'art. Voilà le grand grief pour l'antiquomane, sans qu'il l'avoue nettement ! Ce musée est l'apologie et l'histoire de l'art gothique ! Quatremère a vu

1. P. 66.

2. P. 32, 39, 60, 61, 110 sq.

3. C'est en raison des « harmonies » que Bernardin, lui aussi, condamne les musées (liv. III, passim).

4. *Op. cit.*, p. 43. En 1818, dans les *Lettres* sur les marbres d'Elgin, il note avec beaucoup de finesse les imperfections voulues de la frise du Parthénon, qui se transformaient en beautés sur les murs de la *cella*.

de près son rayonnement, que Courajod s'est complu à analyser[1]. Celui-ci n'a pas cité les deux cas de contagion les plus saisissants, dont l'un dut causer à Quatremère son plus amer dépit : David, ami intime de Lenoir dont il peint le portrait, de Lenoir qui fait à son tour l'apologie des *Sabines*, dessine la nef, les tribunes et le chœur de Notre-Dame, et cherche des documents dans le manuscrit « de la reine Anne ». Ingres vient dessiner avant 1806 autour du monument d'Héloïse et d'Abeilard[2].

*
* *

Les *Considérations*, extrêmement goûtées du public, avaient préparé l'inévitable dispersion. L'auteur, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts depuis mars 1816, très en faveur auprès de Louis XVIII, de Laîné, de Vaublanc, devenu enfin « l'arbitre du gouvernement des arts », jette dans la balance tout le poids de son crédit. L'ordonnance du 24 avril 1816 restitue aux églises et aux familles les monuments du Musée des Petits-Augustins ; celle du 18 octobre affecte les bâtiments à l'École des Beaux-Arts. Installer sur ce foyer éteint du gothicisme l'autel du dogme idéalo-antique, c'était un double triomphe. C'est bien l'Académie, où Quatremère exerce une dictature, qui, d'accord avec le ministre de l'Instruction publique Laîné, apporte cette aggravation[3]. Le jour de l'inauguration de l'École, il sera là : son secrétariat ne sera qu'une longue tutelle, attentive à ne pas laisser rentrer aux Petits-Augustins l'esprit du moyen âge, qui rôde

1. *Op. cit.*, t. II, p. 1-10 ; mais surtout Chaussard, le *Pausanias*, 1808, et Delécluze, *Souvenirs*, 1855, p. 242-244. — Cf. une curieuse page sur « la ridicule gothicité » de quelques statues du musée dans le *Journal des bâtiments civils*, 12 nivôse an XI (Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 528) ; et Deseine (*Opinion sur les Musées*, p. 258) : « Et vous, statues-momies du XIIIe siècle, qui jouissez dans votre obscure retraite d'un respect idiot ».

2. Cf. les premières pages du cahier 9 au musée de Montauban (H. Lapauze, *op. cit.*).

3. Delaborde, *L'Acad. des Beaux-Arts*, 1891, p. 193.

encore parmi les débris abandonnés. En attendant, contre le Musée déjà condamné, ou plutôt contre son enseignement, il lance ses articles du *Journal des Savants*[1] sur la *Storia della scultura* de son ami Cicognara : il n'y a pas d'art national au moyen âge ; l'art français ne compte qu'à partir de la Renaissance, et alors il n'est qu'un rayon d'Italie. Émeric David a beau protester, de toute son âme[2], et avec tous les arguments que lui ont offerts les salles gothiques du Musée : voilà consacrée, au nom de l'Institut, dans le journal de l'Institut, par un double académicien, la dislocation de notre première collection archéologique[3]. Il ne se borne pas à la justifier : il y aide. Le 26 février 1818 il est de la délégation de l'Académie des Inscriptions chargée de la restitution à Saint-Germain-des-Prés des restes de Mabillon et de Montfaucon[4]. En 1819, la création du Musée des Antiquités parisiennes, qu'il finit par obtenir dans la grande salle des Thermes de Julien, doit à ses yeux hériter des antiques gallo-romains du Musée de Lenoir. Cette année-là, la dispersion était déjà très avancée. Avec Courajod nous la jugeons déplorable : Quatremère l'a jugée deux fois sacrée, par principe religieux et monarchique, et par foi passionnée dans la destination publique de la sculpture, même quand ses œuvres sont menacées de ruine. De Lenoir qui arrache aux vieilles œuvres leur vie morale pour les conserver dans son dépôt « mortuaire », et de Quatremère qui veut la leur laisser au risque de les voir mourir sur place lentement, il y aura toujours lieu de se demander lequel les a, non le plus, mais le mieux aimées.

Les contemporains se le sont demandé. Les *Considérations*

1. *Journal des Savants*, 1816, p. 35, 112, 217 ; 1817, p. 196 ; 1818, p. 673 ; 1819, p. 297, 403.

2. *Rev. Encyclop.*, t. III, IV, VII (1819, 1820).

3. Le Musée de *Sculpture française*, qui est commencé au Louvre en 1817, ouvert en 1824 sous le nom de galerie d'Angoulême, et que Courajod (*op. cit.*, t. II, p. 12) donne comme la revanche de la dispersion du Musée de Lenoir, ne reçut pendant longtemps que des œuvres de la Renaissance (Arch. Nat., O³ 1395 et 1398/725).

4. *Archives du Musée des Monuments français*, t. II, p. 261.

ont agité les esprits. Droz les invoque et leur emprunte[1]. Le *Moniteur*[2], organe officiel, les annonce, les analyse, fait l'apologie de la dispersion et l'éloge de celui qui en fut le héraut. Lafolie, conservateur des monuments publics, ami de Quatremère, signe le dernier des trois articles. Le *Nain Rose*[3] lui reprend ses arguments en les accommodant de violence inouïe. Les *Considérations* sont traduites en anglais (1821); Chéron les exalte dans les *Annales de la Littérature et des Arts,* dont Quatremère est un des premiers collaborateurs avec Victor Hugo et Nodier[4].

A tout prendre, dans la campagne dont le Musée des Monuments français est mort, il faut restituer à Quatremère un rôle éminent, très supérieur à celui de Deseine[5]. Son talent, oratoire et compassé, parle aux Parisiens de 1800-1816 le langage qu'ils aiment. Tandis que Deseine, ouvrier du ciseau, descend au détail des sculptures à restituer, Quatremère leur sert l'ivresse des principes, dont la puissance alors est formidable. Le sculpteur, fait inattendu, met surtout en avant des arguments antirévolutionnaires; le philosophe, l'académicien, le magistrat municipal, met surtout en avant l'intérêt de l'œuvre d'art, du goût classique et de Paris, de Paris, musée organique et vivant! C'est le Vieux Paris qui proteste, par son Conseil et Quatremère, contre le Musée qui le dépouille.

Mais Quatremère confond sa campagne contre les Petits-Augustins dans une autre, plus vaste, contre tous les Musées artificiels. Pour donner plus de force à sa thèse et à son

1. *Études sur le Beau dans les Arts,* Paris, 1815, p. 186-188. On y retrouve la condamnation des « vastes magazins », la recherche des « harmonies », l'apologie des restitutions de 1815.

2. 11 décembre 1815 ; 7 octobre et 19 août 1817; 7 juin 1819.

3. 10 mars 1816, sous le titre : *Il nigro* (Lenoir).

4. T. III, 1821, p. 449 et suiv. Son association passagère avec les romantiques n'a rien qui surprenne : il s'agit de défendre, en art, les droits du sentiment, les raisons du cœur.

5. Il n'est que statuaire du prince de Condé, ne parvient ni à relever, en 1816, l'ancienne Académie de Peinture et Sculpture, ni à entrer dans la Nouvelle Académie des Beaux-Arts : il fulmine à cette époque contre Quatremère.

action, il est propice aux galeries de moulages, est un familier de celles de Giraud et de Dufourny, qui sont ses amis, pousse le premier à poursuivre ses moulages des bas-reliefs du Parthénon, est le confident du second pour le don des siens à l'École des Beaux-Arts, demande pour celle-ci les moulages de l'œuvre de Michel-Ange, etc... Quel efficace moyen d'éviter le déplacement des originaux ! Pour ces derniers, le vrai Musée c'est leur pays, leur cité. Quatremère admet, admire même les galeries pontificales[1], voudrait réunir les antiques de Provence dans l'amphithéâtre de Nîmes, et le reste de nos antiquités nationales, ou sur place, ou dans les Thermes de Julien. Nous avons vu qu'ici son rôle fut considérable. Admirables encore la galerie Buonarotti dans la « casa » authentique du grand sculpteur, et la galerie de Rubens au Luxembourg, qu'il reproche à Chalgrin d'avoir détruite et qu'il demande qu'on recompose[2].

Mais il a lutté âprement contre le Musée « entrepôt » ou « serre ». Certes, il n'en a pas empêché le développement[3] : le Luxembourg se rouvre en 1818, salué par Em. David qui y reconnaît un peu son œuvre[4] ; le musée historique de Versailles en 1832, le musée Charles X au Louvre en 1827, et la galerie d'Angoulême, c'est-à-dire le musée de sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, en 1824. Les Massias, Sebast. Erard, Laffitte, De Frainays... forment amoureusement leurs cabinets, où le « morceau » domine[5]. Mais, investi de hautes fonctions près la ville, le Gouvernement et l'Institut, il est certainement pour beaucoup dans le grand programme de travaux de la Restauration, qui appelle « de nouveau les arts à devenir dans les

1. *Journal des Savants*, juillet 1821, p. 394. — Avant-propos du *Jupit. Olympien*, etc.

2. *Notice* sur Chalgrin. « La peinture qui instruit comme monument est fort au-dessus de celle qu'on étudie comme modèle. »

3. Sur la *muséomanie* européenne, cf. la lettre de Levasseur lui-même, un des directeurs du Louvre, au comte de Pradel, 23 novembre 1815 (A. N., O³ 1430).

4. *Moniteur*, 22 mai 1818.

5. La galerie Laffitte, par exemple, contient surtout des flamands, des allemands... ; les italiens sont en minorité (*Moniteur*, 15 décembre 1834).

temples, dans les palais, dans les monuments publics..., les historiens de nos exploits, les gardiens de nos traditions[1] ». Il a été un partisan passionné de la décentralisation, et patronne la fresque et le bas-relief parce qu'ils sont attachés au monument.

Depuis les *Considérations* son idée a fait du chemin. Les Bourbons essaient d'en faire une application méthodique en faveur de l'Église et de la dynastie. Le comte de Pradel, directeur général des Beaux-Arts près la Maison du Roi, s'en empare : qu'on lise la curieuse lettre où il vante à Fontaine « le mérite de la chose en place » et la mauvaise habitude « prise depuis vingt-cinq ans à l'existence des Musées[2] ». Miel[3], Cavedoni[4], font écho à Quatremère ; Delécluze lui emprunte sa répugnance à l'égard des « hôpitaux de la peinture[5] ». Sainte-Beuve le loue[6] d'avoir protesté contre le déplacement des antiques, de vouloir l'œuvre d'art en son milieu, et s'autorise de lui pour replacer la « Bérénice » de Racine dans le décor de la cour de Louis XIV : la « Bérénice », le « Jupiter Olympien » sont des œuvres de signification « sociale ». Sur la funeste influence des musées, sur le danger de l'art pour l'art, sur la destination publique et sociale de l'œuvre d'art, il ne manquait à la doctrine de Quatremère que la consécration du saint-simonisme : l'emprunt du Saint-Simonien anonyme de 1830 est évident[7]. Et Tolstoï viendra bientôt. Inu-

1. *Notice* sur Chalgrin. — Cf. le chap. sur les *Embellissements de Paris*.

2. 1er août 1816 (Arch. Nat., O³ 1391); le comte de Forbin, directeur des musées, demandait pour le Louvre deux statues des Tuileries. Cf. aussi (Arch. Nat., O³ 1430) la correspondance entre le prince de Foix, le chevalier de Senonnes et Forbin, au sujet de l'Amour de Bouchardon, transporté des jardins de Trianon au Palais de Saint-Cloud, et que Forbin voulait pour le Louvre (1816).

3. *Salon de 1817*, début.

4. L'*Ami de la Religion*, 1833, nº 2061.

5. *David*, p. 325, 403.

6. *Nouv. Lundis*, 2e édit., t. III, p. 99 et *Portraits Littéraires*, t. I, p. 121. — En 1834, l'*Artiste*, t. VIII, p. 288 proteste dans des termes analogues à ceux de Quatremère contre le transport, en 1826, de la maison « de François Ier » de Moret aux Champs-Élysées.

7. *Aux artistes : du passé et de l'avenir des Beaux-Arts*, anonyme, Paris, 1830, p. 69-70. Les musées sont le refuge de « toutes les productions sans destination sociale... A la dernière période d'une époque critique, ils sont de véritables

tile de mentionner les critiques les plus récentes de ce qu'on a cru devoir appeler la muséomanie[1], et la faveur croissante du musée naturel ou logique, où l'œuvre est chez elle[2].

Les commandes et achats annuels de l'État, les événements politiques, perpétuent l'actualité d'une œuvre où la crainte et la condamnation du musée ont trouvé leur expression la plus passionnée, mais aussi la plus forte. Le débat entre Quatremère d'une part, et d'autre part Lenoir, Em. David, Landon, Chaussard, Jay, etc..., reste celui de la « curiosité » ou de la pédagogie et de l'art vivant qui a sa fin hors de lui-même, de l'art scolastique et de l'art idéogramme. A ne considérer que le moyen âge, qui régnait dans quatre salles des Petits-Augustins, il est piquant de constater que c'est le classique Quatremère qui reste le plus fidèle à sa pensée.

catacombes, où gisent pêle-mêle tous les monuments des arts, qui autrefois ont remué les imaginations. Là se vident les temples, les églises, les édifices où naguère ces statues et ces peintures, entourées d'une sorte d'auréole, excitaient un vif enthousiasme. Les artistes peuvent y trouver des sujets d'étude et de comparaison ; mais est-ce donc au sein de cette confusion, où toutes les impressions aboutissent à l'indifférence et à l'ennui, que le public doit recevoir de vives et salutaires émotions ? »

1. Robert de la Sizeranne : *Les Prisons de l'Art* (« Questions Esthétiques contemporaines », 1904).

2. Versailles, Fontainebleau, Azay-le-Rideau, la Malmaison, les salles du mobilier au Louvre. — A Pompéi la casa des Vettii, à Florence le musée de Saint-Marc, beaucoup de palais en Italie, en Suisse les « Musées historiques », etc., etc.

II

L'ORGANISATION OFFICIELLE DE LA RÉSISTANCE (1815-1830)

I. — *L'hégémonie de Quatremère.*

Sa stratégie est bien conçue. Les campagnes de 1791-1792 contre le despotisme et l'enseignement de l'ancienne Académie, de 1796 contre les rapts d'Italie, si funestes à la vertu de Rome éducatrice, de 1800-1815 contre les musées en général, foyers de virtuosité technique, et contre celui de Lenoir en particulier, foyer de pédagogie médiévale, n'étaient que le prélude de la guerre méthodique qu'il va livrer contre le romantisme [1]. Mais, autre temps autres mœurs. Il a jusqu'ici combattu à ses risques et périls, acquis une haute réputation de théoricien, de publiciste ou de pamphlétaire. Tout au plus peut-on dire que ses titres de député à la Législative, de commissaire de l'Instruction publique près d'elle et du Directoire [2] du département, de membre de la classe d'Histoire et Littérature ancienne à l'Institut et de Conseiller général du département, ont aidé à son prestige, à son action.

Mais la Restauration lui a prodigué, et le gouvernement de Juillet lui laissera, dans une certaine mesure, les moyens d'imposer directement son esthétique, puis de la faire passer

1. Il a déjà fait la guerre, dans les deux articles sur l'Idéal (*Archives Littéraires*, Paris, Xhrouet, 1805), à la doctrine de l'art naturaliste, formulée et appuyée sur l'exemple des Grecs par Ém David (*L'Art statuaire*, 1805).

2. De ces trois fonctions les deux premières n'ont duré qu'un an (1791-1792), la seconde trois ans (1791-1794).

dans les faits. Déjà, en 1814, il annonce à Canova, avec mystère, qu'il s'attend à quelque chose de fort heureux pour lui, pour eux [1] ; dans ses réticences on perçoit l'avant-goût d'une hégémonie qui sera celle de leur commun idéal. L'intendance générale des Arts et monuments publics, qui est créée pour lui le 28 janvier 1815, est un retour au régime administratif des Beaux-Arts sous l'ancien régime. L'empire les avait rattachés à l'Instruction publique : ils sont sur le point de reprendre leur destinée particulière entre les mains de Quatremère. L'ordonnance dont il est l'auteur est un programme intégral d'administration des Beaux-Arts [2] : conservation et restauration des monuments publics, embellissement de Paris, musées, acquisitions et commandes, tout sera « surveillé et dirigé » par lui de façon à « maintenir les principes du bon goût ».

La suppression de ce poste par décret impérial du 21 mars, maintenue par Vaublanc [3] qui ne se soucie pas de laisser de tels pouvoirs aux mains d'un tel homme, entraîne des compensations. Il refuse la direction du Musée du Louvre ; mais lorsque, sur le rapport du comte de Pradel, un Conseil honoraire des musées royaux est créé près le ministère de la Maison du Roi [4], pour assurer la « direction générale des Arts », Quatremère, « amateur », est choisi parmi « tous ceux qui ont acquis une grande autorité ». Le comte de Pradel lui écrit tout ce qu'il attend de ses lumières [5], et Quatremère de l'assurer de son concours dévoué [6]. A vrai dire, le Conseil honoraire répartit entre neuf membres l'étendue des pouvoirs que Quatremère avait naguère essayé de con-

1. Lettre du 30 octobre (Malamani, *Un' amicizia di Antonio Canova*).

2. « Nous avons reconnu que cette importante portion de la gloire nationale (les Beaux-Arts) n'était point surveillée et dirigée d'une manière propre à exciter le talent des artistes et à maintenir les principes du bon goût » (Biblioth. Institut, Papiers personnels de Quatremère).

3. L'ordonnance, du 14 décembre 1815, invoque des raisons d'économie.

4. Rapport du comte de Pradel au Roi, 4 juillet 1816 (Arch. Nat., O³ 1391, et O³ * 535/3).

5. Lettre du 1er août 1816 (Arch. Nat., O³ 1391).

6. Lettre du 2 août (*id.*).

centrer en lui-même[1] ; et d'ailleurs l'administration avec Pradel et la direction du Louvre avec Forbin en réduisent de bonne heure l'influence au strict minimum. Mais Quatremère, nommé en mars 1816 secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts reconstituée, regagne par là une partie du prestige et de l'action qu'il croit nécessaires à la prospérité de l'art français. A l'époque où l'Académie est presque tout dans les destinées de l'art public, il est presque tout dans l'Académie. En juillet 1821 il fait partie d'une commission des Lettres et des Arts avec Gérard et Fontaine[2]... En 1825 il entre dans la commission chargée de préparer un projet de loi sur la propriété artistique[3]. En dehors des missions passagères que lui confie le Département des Beaux-Arts, le Préfet de la Seine l'appelle à toutes sortes de commissions pour les travaux d'art de Paris.

Mais, au service de son idéal, il apporte autre chose que ses hautes fonctions : son crédit dans les revues et dans la presse officielle. Il va sans dire que ses dissertations en séance publique de l'Académie, ses notices sur les académiciens défunts, ses discours à leurs funérailles, avant d'entrer dans les recueils de l'Académie pour les Mémoires de l'Institut, sont le plus souvent publiés par Didot. Le *Journal des Savants*, rétabli par ordonnance du 4 août 1816[4], lui assure une action sur le public érudit. Membre du bureau dès le début, chargé des Beaux-Arts et en partie de l'archéologie, assistant à la mort de Gosselin en 1830, il avait écrit à Canova sa joie d'entrer au « nouveau et antique Journal », custode de la tradition[5]. Il y fait campagne pour les artistes et les

1. (*Moniteur* du 4 août). Font partie du Conseil, sur nomination du Roi, Girodet, Gérard, Gros, Guérin, Lemot, sculpteur, Quatremère de Quincy et Castellan, amateurs, le directeur des Musées Royaux, comte de Forbin, et Fontaine, architecte du Louvre. — Remarquer que sauf le comte de Forbin, les autres sont les collègues de Quatremère à l'Académie, et ses amis.

2. *Congrès des Sociétés savantes des Départements*, 1905, p. 464.

3. *Moniteur*, 14 décembre 1825.

4. *Moniteur* du 5 août. Quatremère y a pour collègues Visconti, Vanderbourg, R. Rochette, Daunou, Raynouard et Victor Cousin.

5. Malamani, *op. cit.*, p. 70.

œuvres qui lui sont chers, pour l'art antique, pour l'italianisme et le romanisme, pour le paysage historique, pour les œuvres de Poussin, de Cigognara, de Visconti, de la Sauvagère, de Grivaud de la Vincelle, d'Angelo Maï, de Rondelet, de Lemot, d'Engelmann. Ses amis y font campagne pour lui-même et sa doctrine : Letronne fait au public les honneurs des « Lettres » sur les marbres du Parthénon, R. Rochette les honneurs de l' « Imitation » et du « Raphaël... » Les « Annales de la Littérature et des Arts » le nomment le premier parmi leurs collaborateurs et propagent sa renommée. Le *Moniteur*, qu'il a vu créer par son ami Panckoucke[1], élargit encore le champ de son apostolat. Déjà, sous l'Empire, il avait publié ses articles — manifestes sur l'Idéal, apologies de Canova...; mais, sous la Restauration, il lui est une seconde tribune, d'où partent, avec l'estampille officielle, ses théories, ses actes, son éloge. La plupart des Notices Historiques, des discours d'Académie y paraissent. Ses principaux ouvrages y reçoivent une consécration ; ses antipathies aussi, par exemple contre Alex. Lenoir. Son nom n'intervient presque jamais sans la recommandation d'une épithète, « le savant et éloquent secrétaire perpétuel », « le célèbre antiquaire » ou « l'illustre académicien », qui enfonce dans les esprits son prestige. Le sens du respect et de l'autorité, que le *Moniteur* se charge d'assurer en France, il en assure à Quatremère le bénéfice. Si les rapins font du bruit à la séance publique de l'Académie pendant qu'il lit un Éloge, le *Moniteur* proteste contre cette « scène affligeante ».

Il devient donc en quelque mesure à partir de 1816 « l'arbitre du gouvernement des arts ». Quelle que soit l'initiative, souvent très libérale, que se réservent la direction des Beaux-Arts, le comte de Pradel, surtout le comte de Forbin, champion décidé des jeunes, amateur de Téniers, de Granet, d'H. Vernet, de Delacroix, et patron du « Genre », Quatremère essaie d'installer entre 1816 et 1830 une doctrine et un art

1. 24 novembre 1789.

d'État. Parfois libéral lui aussi, par accès[1], dans le laisser aller d'une lettre, au détour d'une phrase..., son œuvre écrite ou active est dans l'ensemble une énergique tentative pour restaurer un art officiel et public, tel dans ses sujets et dans son style. La tentative est d'autant plus audacieuse, qu'elle n'est pas soutenue par le gouvernement ; le roi, qui refuse d'intervenir dans la querelle d'Hernani, n'a garde de s'interposer entre les artistes classiques et romantiques. S'il oublie que David fut régicide, pour négocier l'achat des « Sabines » et du « Léonidas », qui sont des œuvres classiques, il achète « Dante et Virgile » et les « Massacres de Scio » de Delacroix, la « Naissance de Henri IV » de Deveria. Mais Quatremère est plus royaliste que le roi : il veut que l'État ait son art à lui, et qu'il en assure les origines dans les Écoles, en reconnaisse la perfection dans l'Académie, en garantisse l'exercice par les privilèges au Salon, par les acquisitions pour les Musées, par les commandes pour Paris ou les départements.

II. — *L'autorité de l'archéologue.*

Jamais Quatremère n'eût réussi, au moins dans une certaine mesure, à réaliser cet idéal, s'il n'avait eu l'autorité d'un grand archéologue. Son œuvre archéologique commence en 1785, mais le meilleur en appartient précisément à la Restauration. Le « Jupiter Olympien », dédié à Louis XVIII, accueille le retour de la monarchie. Cet hommage de loyalisme est en même temps une profession de foi esthétique[2]. Il clôt l'Empire, où le modernisme a sévi dans tous les gen-

1. L'*Imitation* (1823) : Avertissement. « Je pense que les beaux ouvrages des arts ont plutôt donné naissance aux théories, que les théories aux beaux ouvrages. »

2. Cf. la dédicace : « Sire. — Cet ouvrage est le fruit d'un long travail entrepris et terminé dans ces temps si près et déjà si loin de nous, où des études solitaires étaient devenues pour l'homme de lettres le seul refuge contre l'oppression ou la faveur d'un gouvernement usurpateur, la seule diversion au sentiment des maux causés par votre absence ».

res, et sert de portique monumental à un avenir qui doit demander toutes ses inspirations, sous les auspices de Sa Majesté, à l'antiquité gréco-romaine. Stendhal écrit que « le goût antique est toujours un peu républicain[1] » ; l'effort de Quatremère, au moment où le romantisme va se réclamer du christianisme et de l'histoire dynastique, est d'associer étroitement le goût classique et le royalisme ; on n'est bon français que si on est, par le goût, citoyen d'Athènes ou de Rome[2]. C'est avoir en effet le culte de la tradition, puisque « dans l'ordre moral de la génération des esprits, nous sommes véritablement les descendants des Grecs et des Romains. » Or, raffermir la tradition, « faire revivre et interpréter les monuments, arracher au néant de l'oubli les actions et les notions des peuples qui n'existent plus, c'est garantir de la durée à ceux qui existent, c'est ajouter des soutiens à l'état social, c'est donner aux lois, aux mœurs, une base plus étendue et plus inébranlable. »

Depuis l'œuvre de Winckelmann et la réforme néo-antique art et archéologie ancienne ne font qu'un. Comme l'antiquité donne à l'École ses modèles, d'où elle extrait aussi sa doctrine, l'antiquaire est, en matière de goût, un oracle. C'est la classe d'Histoire, où Quatremère entre en 1804, qui le prête à la classe des Beaux-Arts pour apprendre à celle-ci à distinguer, selon l'exemple des anciens, le génie et les ressources propres de la peinture de ceux de la sculpture[3]; ou pour faire l'éloge (1810) de Moitte, qui sculpta le tympan du Panthéon selon le style antique. A l'Académie des Inscriptions (1816) il fonde définitivement son crédit « d'illustre antiquaire » auprès de ceux qui créent. Visconti, Mongez n'ont point passé par les ateliers, ne manient l'ébauchoir ni le crayon ; Millin ne se sert que du crayon. Mais en lui l'Esthéti-

1. *Histoire de la Peinture en Italie*, 1817 (éd. C. Lévy, 1892, p. 268).

2. Cf. *Notice historique sur Visconti* (1820). Mais il s'élève contre cette « manie » qui fit conclure les révolutionnaires « du besoin d'imiter les anciens dans leurs arts à celui de les copier dans leurs institutions » : confusion déplorable entre le « règne des idées et l'empire des réalités ».

3. « De la diversité du génie et des moyens pratiques des différents arts » (séance publique, 7 vendémiaire an XIII, *Moniteur*, 16 frimaire).

que, l'Archéologie et l'Art se confondent[1]. Il veut qu'on ne les sépare jamais : s'il goûte et patronne Fauvel, Cassas, Coste, Caillaud, Blouet..., qui sont dessinateurs ou architectes, c'est que leurs dessins, qui sont des œuvres d'art et des documents pour les artistes, sont pris des monuments antiques. Il est le trait d'union entre les deux Académies, voudrait que les antiquaires fussent capables, comme lui-même, de dessiner leurs restitutions, de connaître de pratique la qualité du travail, même celle de la matière, et que les artistes d'autre part sachent reconnaître, dans l'œuvre grecque ou romaine, non seulement le goût et le style, mais l'âge, l'école, l'iconographie.

Fidèle à cet esprit Visconti prodigue aux artistes ses consultations[2] ; la commission des inscriptions et médailles, composée d'archéologues, se fait présenter par les sculpteurs Chaudet (1806-1811), puis Lemot, le dessin des types qu'elle a arrêtés pour les médailles du règne. Le modèle de l'union de l'art et de l'archéologie classique, réalisée dans le même homme, c'est Canova : non seulement il consulte de très près les statues antiques avant de dessiner et de modeler « in gesso » les siennes, mais encore il envoie à Quatremère une longue dissertation, minutieusement établie sur l'original, au sujet de l'action probable, de l'attitude et du geste du gladiateur Borghèse[3]. Nous verrons que Quatremère contribue à installer à l'École des Beaux-Arts et à l'Académie de France à Rome, les deux pépinières de nos artistes, des cours d'archéologie. Mazois présente à l'Académie des Beaux-Arts sa « Collection des Antiquités d'Herculanum », Bouillon son « Musée des Antiques », Millin sa « Description des Vases antiques de Canosa », etc... C'est lui qui fait la pré-

1. Les contemporains, J. Lebreton, Clarac, Letronne, les artistes académiciens par la bouche de Nanteuil, etc..., le louent et s'étonnent de sa triple compétence. Elle a contribué plus que tout à fonder son autorité à une époque où l'universalité passe pour être du génie. Caylus n'avait visé qu'à réconcilier l'art et l'archéologie : il ne fit point de métaphysique platonicienne (Rocheblave, *Caylus*, p. 380).

2. *Notice sur Visconti.*

3. Bibl. Nat., mss., ital. 65, lettres du 5 sept. 1804 et du 19 février 1805.

sentation, et parfois, comme pour le « Musée » de Bouillon[1], un rapport analytique et étendu. C'est lui, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, qui accueille et patronne devant ce public d'artistes les lectures de Barbié du Bocage sur les explorations d'Andreossi autour de Constantinople et lui transmet les résultats du voyage de Spencer Stanhope en Grèce[2]. Lui-même offre à ses confrères son « Jupiter Olympien, » dont la préparation scientifique s'était faite en détail devant la classe d'Histoire. Ainsi toute son action, toute son œuvre part de l'antiquité pour aboutir à l'art contemporain, s'élabore à l'Académie des Inscriptions ou dans sa chaire d'archéologie près la Bibliothèque du Roi pour offrir ses résultats aux représentants de l'art officiel. Quels sont donc les modèles dont il leur a facilité l'intelligence ?

Entré dans la classe d'Histoire à la place de Bouchaud le 16 février 1804[3], il y conquiert aussitôt une grande autorité, y exerce même un despotisme[4]. Il est sans cesse désigné pour les lectures en séances publiques, fait partie de la Commission chargée de choisir les mémoires des correspondants à imprimer, de la commission administrative des travaux littéraires qui contrôle l'impression, de celle qui doit surveiller le déroulement des manuscrits d'Herculanum appartenant à l'Institut, et surtout de la commission des Inscriptions et Médailles, où il reste de 1806 à 1839[5].

De ses travaux plusieurs sont des restitutions. Il procède en archéologie, comme Caylus, par la méthode à demi-

1. Acad. B.-A., séance 3 mars 1821 (cf. *Musée des Antiques*, t. III, à la fin).

2. *Notice* sur les travaux de l'Académie depuis octobre 1815 (*Moniteur*, 13 oct. 1816).

3. *Mém. de l'Institut*, classe d'Hist., I, p. 32.

4. « On sait que pour être de votre Académie il ne faut que plaire à deux hommes, M. de Sacy et M. Quatremère de Quincy » (P.-L. Courier, *Lettre à MM. de l'Acad. des Inscr. et B.-Lettres*, 1819). — Cf. aussi *Biogr. Universelle*, t. XXXIV, p. 611 ; et A. de Caumont : « votre suffrage serait décisif en ma faveur » (Lettre du 30 déc. 1832, Arch. Acad. B.-A.).

5. *Procès-verbaux* (Arch. Institut) : 14 nivôse, 22 germinal et 16 messidor an XIII, 24 janvier, 9 mai et 14 août 1806, etc.... De 1804 à 1839 les procès-verbaux sont riches de mentions qui le concernent, et que nous aurons à signaler en détail.

intuitive, qui recrée d'après les textes de Pausanias, de Diodore de Sicile, de Pline. Il attribue bien une haute importance aux ruines, encourage énergiquement les restitutions des pensionnaires architectes d'après les monuments de Rome, prépare lui-même sur place celle du temple de Jupiter à Agrigente. Mais, là où la ruine ne suffit pas ou manque, c'est le texte ancien qui supplée. La méthode positive ou expérimentale, qui se soumet aux débris, lui paraît ressembler à l'art qui s'en tient au modèle. Elle a beau progresser à partir de 1815, comme dans toutes les formes de l'activité intellectuelle ou artistique, dans le paysage, le genre, la peinture historique... ; en 1830 et 1837 encore, R. Rochette signale avec malice la fidélité qu'il garde aux errements du subjectivisme[1].

Non seulement sa nature d'esprit l'y prédestine, comme à l'idéalisme en art, mais il a aussi entre les mains un instrument prompt de restitution : le crayon. Ses dessins essaient de suivre à la lettre les indications des auteurs ; il est un des rares archéologues qui aient dessiné eux-mêmes leurs restitutions. Sa thèse ici est remarquable : la probité exige que celui qui conçoit et celui qui exécute soient le même. Si l'archéologue reste infidèle à ce qui fut par la faute d'un texte déjà trop vague, il est inutile que le dessinateur trahisse à son tour les intentions de l'archéologue. « Faire revivre par le dessin » les monuments antiques, avec réserve, et avec la claire conscience du péril de la divination, lui paraît donc la fin même de l'archéologie[2]. En cela il revendique toute supériorité sur Boivin, qui a fait dessiner par

1. *Journal des Savants*, janvier 1830, p. 43 sq. ; il était « plus préoccupé de restituer à la science les monuments qu'elle a perdus que d'interpréter ceux qu'elle a recouvrés ». Il est intéressant de retrouver ici, chez Quatremère et plusieurs archéologues de son temps, la répugnance des idéalistes à se soumettre à l'objet. Néoplatonisme et archéologie positive et scientifique sont chez lui inconciliables : son archéologie, comme celle de Caylus, est surtout l'interprétation de ce qui n'existe plus.

2. *Mém. de l'Institut*, nouvelle série, t. IV, p. 322-324 ; *Monuments et ouvrages d'art antiques restitués*, t. I, Préface.

Wleughels, même sur Caylus[1]. Il ne se demande pas si la dualité de l'antiquaire et du dessinateur, se contrôlant ou s'éprouvant l'un l'autre, n'est pas une garantie critique de plus contre l'excès de sens personnel.

Pour la peinture antique, son article de 1807 sur les vases céramographiques[2] s'associe aux efforts de Mazocchi, de Winckelmann, de Lanzi et de Millin pour faire justice de l'erreur de Montfaucon, Dempster, Gori, Caylus et Passeri, qui attribuaient aux étrusques la plupart des vases trouvés en Toscane, en Sicile et en Grande-Grèce. Ici comme en architecture, il est de ceux qui ont réagi, avec succès, contre la manie d'expliquer les antiquités du sol de l'Italie par l'Italie elle-même, et contre la faveur exagérée des Étrusques au XVIIIe siècle. C'est ici la première application de sa méthode : retrouver en Italie la Grèce, comme on remonte à la source. Afin de ruiner l'erreur consacrée par le langage, il propose aux érudits l'appellation de *vases céramographiques,* où s'expriment à la fois la matière et le décor : elle est restée[3]. Ce n'est pas la dernière que créera cet esprit impérieux, qui frappe le mot ou la formule comme un balancier. Il appelle de tous ses vœux un inventaire ou corpus gravé de tous les vases antiques des cabinets d'Europe, juste à l'époque où l'avidité des collectionneurs se joint à l'attention des archéologues et à l'enthousiasme des artistes. Comme les recueils de d'Hancarville et de Tischbein sont chers ou médiocres, il est heureux, pour l'honneur national, de promettre aux érudits, aux artistes, celui de Lenoir et Willemin, qui s'élabore précisément à la Malmaison devant la belle collection de Joséphine[4]. L'article même est

1. *Mém. Institut*, (droit), p. 322. Il va jusqu'à soupçonner Caylus de n'avoir été ni dessinateur ni traducteur, et ceux qu'il a mis en œuvre d'avoir opéré sans le secours l'un de l'autre.

2. « Sur les vases céramographiques appelés jusqu'à présent étrusques, » *Moniteur*, 14 oct. 1807.

3. Ch. Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, 3 vol. in-4°, 1844-1857.

4. *Peinture, vases et bronzes antiques de la Malmaison*, 1810.

écrit pour lancer la publication de Clener et Millin[1], dont il essaie de communiquer au public le délicieux avant-goût en lui signalant les dessins de deux « des plus beaux vases qu'on ait trouvés » : celui de la Prise de Troie et celui de la Psychostasie[2]. Alors que la science des vases en est encore à la phase esthétique, il insiste sur ces délicates peintures, auxquelles l'École classique, avec David, les « Primitifs[3] », Ingres[4], et lui-même[5], essaie de dérober le sens du contour, le génie du trait. C'est parce que les vases tendent à maintenir le souci de la ligne fine et souple, et du pur hellénisme, dans une École qui n'a échappé au « goût français » de Boucher que pour tomber dans le romain d'Empire, qu'il met son article sous la rubrique significative : « Antiquité-Beaux Arts. »

Sa restitution du Dêmos d'Athènes peint par Parrhasios[6], n'est qu'un ingénieux exercice, où se sont cependant appliqués de Piles, Lanauze, Wieland, etc... Après Quatremère, R. Rochette s'y applique à son tour. C'est qu'il s'agit, pour ces exégètes, d'une interprétation de textes, et que ces textes mettent en cause Athènes, dans son peuple et dans son peintre. Quatremère croit que la peinture en question était une caricature d'après la satire d'Aristophane, la figuration, par des têtes d'animaux, des traits de caractère du peuple athénien. Voilà l'art grec condescendant au grotesque ! L'art grec primesautier et naturaliste ? Hardi était cet aperçu en 1807, de la part d'un archéologue académique, et dangereux l'exemple qu'il signalait.

1. « *Peintures de vases antiques vulgairement appelés étrusques, gravées par Clener, accompagnées d'explications par A.-L. Millin* », 2 vol., 1808-1809, avec dédicace à Joséphine.

2. Cf. la réédit. de S. Reinach, 1891, *Introduct.*, p. VIII ; et p. 15, 30 ; pl. 19-26.

3. Delécluze, *L. David*, p. 71.

4. *Invent. des Richesses d'Art de la France*, Province, t. VII (collect. Ingres à Montauban, nos 2824-2867 sq.).

5. Il possède 29 vases antiques dont un, de travail sicilien, fut acheté en juin 1850 pour les collections du Louvre (*Catalogue des objets d'art... de feu M. Q. de Q.*, Paris, 1850, nos 13-42 ; et Arch. Louvre, A. 6. 1850).

6. *Monuments et ouvrages d'art antiques*, t. I, 1829 ; lue en séance de l'Acad., 13 sept. 1832. — *Journal des Savants*, janvier 1830.

Plus important est le mémoire sur le « Défi d'Apelle et de Protogène [1] ». Encore un débat achalandé : Mengs, Fiorillo, Carlo Dati, Chazot, Bœttiger, y ont dit leur mot ; après Quatremère Raoul Rochette dira le dernier, ou à peu près. Il s'agit de savoir comment ont pu s'y prendre les deux rivaux pour lutter de pureté et de finesse dans le trait, comment surtout Apelle a pu vaincre Protogène, qui avait déjà obtenu un trait ténu, délié, presque hors des moyens d'exécution. A l'occasion d'un texte de Pline c'est toute une théorie de la peinture que Quatremère met sous le patronage des Grecs. Pour eux, qui sont nos maîtres [2], la peinture c'est le dessin, et le dessin c'est le trait, précis, subtil, quasi-immatériel. Il insiste sur l'importance de l'instrument, qui trahit l'art le plus idéaliste s'il est épais et mou. Comme un ou deux brins de soie suffisaient à Apelle [3] pour lancer d'une volée la ligne impeccable, sans bavure, sans repentir, le crayon et la plume, qui sont aigus et durs, ont fait miracle sous la main des Florentins. Selon le vœu de Quatremère, les recueils de gravures au trait, sans ombres ni modelé, naissent nombreux de 1800 à 1830. La ligne n'y est jamais écrasée ni troublée. En attirant l'attention sur les vases grecs et sur le concours de délinéation des deux grands peintres d'Athènes, il ne faisait que pousser l'École vers sa tendance [4].

C'est encore en pensant aux artistes qu'il présente au public savant la publication par Angelo Maï des cinquante-huit pein-

1. Lu à l'Académie, 20 novembre et 4 décembre 1807, 1er janvier 1808 (Proc.-verb., mss.). — *Mém. Institut*, nouvelle série, t. V (cf. *Journal des Savants*, mars 1837).

2. Après Quatremère, R. Rochette ne manque pas de les donner en exemple aux artistes (*Journal des Savants*, *loc. cit.*). Il rappelle que M. Ange commenta à sa manière le défi qu'on lui contait, en dessinant plusieurs fois une même figure avec des traits de plus en plus ténus.

3. Cf. les mêmes observations dans E. Pottier, *Douris*, s. d., p. 47.

4. Du Salon de 1795 à celui de 1808 le nombre des dessins a sextuplé. — « L'un des caractères distinctifs de l'École française est dans une certaine assurance de trait opposée au vague, qui avait à une autre époque pris une faveur dangereuse pour l'art » (Dandrée, *Lettres à Denon sur le Salon de 1808*, Paris, 1808, p. 17).

tures du *Codex homericus* de l'Ambrosienne[1]. Dans cet art dégénéré il perçoit le dernier souvenir des traditions classiques. C'est sa façon de s'intéresser à la décadence, où Winckelmann n'arrivait qu'avec tristesse, où Heyne pénétrait avec une curiosité avide[2]. A. Maï attribue le Codex et ses miniatures au vi^e siècle ; mais Quatremère, en archéologue de race, pressent derrière la réplique tardive un original perdu, comme derrière les sarcophages dont l'industrie répète indéfiniment les poncifs il devine les bas-reliefs d'Auguste et des Antonins. On l'a suivi dans cette méthode régressive, qui donne encore tant de résultats[3]. Il n'en est que plus heureux de signaler à nos artistes, non seulement des documents authentiques sur les coutumes, costumes, et accessoires de la civilisation constantinienne, avec les couleurs propres à chaque profession ; non seulement cette belle tradition iconographique de l'antiquité, la supériorité de stature chez les héros[4]; mais aussi le système de l'écriture figurative, « la succession des images et des objets parallèle à la succession des idées ». C'est bien le système du bas-relief antique, par exemple sur la colonne trajane. Dans la décadence de ses formes l'art antique reste ainsi un idéogramme : Quatremère ne manque jamais de le rappeler à l'art contemporain, comme une vocation perdue[5].

L'architecture antique l'a autrement préoccupé. Ce n'est pas seulement son goût qui l'attire vers elle, mais le souci d'opposer ses exemples à l'invasion de la mode gothique qui

1. *Journal des Savants*, 1821, p. 335 sq.

2. « Après le règne de Constantin, dit Winckelmann, l'histoire fait peu mention de l'art » (*Hist. de l'A.*, liv. VI, chap. viii).

3. Cf. *Rev. Archéolog.*, 1894, II, p. 251.

4. Notre école classique y reste fidèle, de 1791 à 1830, dans les allégories de la Patrie, de la Liberté, etc..., et dans l'effigie des héros antiques. « L'image d'un homme de petite stature ne saurait faire naître en nous l'idée d'un grand homme » (*L'Idéal*, 1836, p. 220). C'est la règle iconographique des byzantins.

5. Signalons encore les « Conjectures sur l'invention iconographique de Varron... », mémoire lu en octobre 1824, pour prouver que les anciens avaient pratiqué l'impression en couleur sur toile, qui redevint si florissante sous l'Empire et la Restauration. — Il est refuté par Letronne (*Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1837).

commence à la fin du XVIIIe et s'épanouit avec le romantisme. Le recueil de Détournelle montre, dans les jardins, des chapelles et des tombeaux gothiques. La contagion gagne les prisons, les théâtres, les maisons[1]. Le Musée des Monuments français la favorise ; à partir de 1813 Debret va faire, à Saint-Denis, du gothique « du temps de Saint-Louis ».

Il faut donc, pour sauver l'architecture, qu'elle redevienne archéologique, c'est-à-dire archaïsante. Quatremère, qui avait composé en 1785 un mémoire très inexact sur l'Architecture égyptienne, le réimprime sans corrections en 1803, en avouant son audace, à titre de document historique sur l'état de la science avant la mission d'Égypte[2]. Tel quel, il se recommande encore à nous par l'affirmation des influences égyptiennes et asiatiques sur l'art grec[3]. Caylus les avait admises[4], mais Winckelmann les avait niées[5]. Déclarer que l'art grec n'est pas en tout autochtone et spontané, c'était en 1803 presque une hérésie.

Mais l'architecture égyptienne n'était que pour le conduire aux deux autres. Depuis les anciens « tout a été dit et redit..., Il n'y a point à découvrir de nouvel élément[6] ». Leurs édifices sont « le type et l'exemplaire des règles du beau et du vrai : ils ont la « vertu proportionnelle[7] », qui fait d'eux des organismes, où les parties entretiennent, comme dans la vie, des rapports si constants, que d'après un fragment on peut reconstituer le tout[8]. Quatremère, architecte et musicien,

1. *Dict. d'Archit.*, Avertissement, et p. 62 ; et Fr. Benoit, *L'Art franç. sous la Révolut.*, p. 280.

2. *De l'Architecture égypt. considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'archit. grecque*, 1803, avertissement.

3. (III, parag. 3) ; selon Quatremère elles lui auraient donné probablement le chapiteau corinthien (chapit. à campane modifié), l'enceinte plantée du temple, la forme pyramidale des sépultures, le support à figure humaine ou caryatide, surtout les motifs décoratifs du sphinx, centaures, griffons, génies ailés, etc... — Pour l'influence des tissus, cf. p. 341.

4. Rocheblave, *op. cit.*, p. 286.

5. Collignon, *Manuel d'Archéologie grecque*, p. 22, intéressante citation.

6. *Notice* sur La Barre, 1835.

7. *Notice* Hurtault, 1826. — *Diction. d'Archit.*, p. 50.

8. 1re lettre à Canova (1818), édit. 1836, p. 18, et *Notice* sur Chalgrin,

est un des premiers qui aient perçu les étroites analogies de l'architecture antique et de l'art musical : elle est une « musique oculaire ». Le mot connu de « musique fixée » n'est donc qu'une réédition à peine différente de sa formule. Les « ordres » lui paraissent l'harmonie réalisée, pour faire honte à l'architecture gothique qui n'est que le désordre « ordonné ». Les ordres eux-mêmes correspondent aux modes musicaux[1].

Cette harmonie pétrifiée il a passé sa vie, de 1780 à 1836, à la décomposer, et à la recomposer en ses œuvres notoires, dont les ruines lui sont une suggestion permanente. A la classe d'Histoire il propose en 1808 de confier à d'Agincourt, correspondant à Rome, des fouilles dans la Sabine pour découvrir, sur les indications de Denys d'Halicarnasse, les traces de ses villes grecques, et lui fait allouer un premier fonds de 600 francs[2]. Il fait partie de la commission qui charge Sickler d'étudier les ruines de Sutri, Norba et Palestrina, et leurs enceintes cyclopéennes. En 1820 il s'occupe avec Visconti, Dufourny et Heurtier d'interpréter, au nom de la classe, un passage de Vitruve que Sickler, établi à Rome, oppose à Petit-Radel[3]. A l'Académie des Beaux-Arts il est chargé, avec Barbié du Bocage et Millin, en 1817, de rédiger la note des « demandes » qui seront adressées au comte de Forbin qui part pour un voyage dans le Levant[4] ; et veille attentivement à l'observation du règlement qui im-

1816. C'est une de ses idées les plus chères, empruntée à Vitruve : dans l'architecture antique, « il suffit d'un fragment de corniche et d'entablement pour en rétablir la totalité ». Sur cette prétendue fixité à laquelle les architectes grecs ne se sont point asservis, voir Laloux, *L'Architecture grecque*, p. 7.

1. *Notice* sur Dufourny, 1822.

2. *Proc.-verb. de la classe d'Hist.*, 8 juillet 1808 (Arch. Institut).

3. *Notice* de J. Lebreton sur les travaux de la classe, 5 octobre 1811. — Cf. le mémoire de Petit Radel, *Du récit de Denys d'Halicarnasse sur l'établissement des colonies pélasgiques en Italie* (Mémoires de l'Institut, Histoire et Littérature, nouvelle série, t. V). Le rapport de la commission conclut en faveur de Petit Radel.

4. *Proc.-verb.*, 1er août 1817 (Arch. Acad. B.-A.). — En 1823 il est de la commission chargée d'examiner les matériaux et notes recueillis par Caillaud pendant son voyage en Éthiopie.

pose aux pensionnaires architectes de l'Académie de Rome la restitution d'un monument antique dans leur dernière année[1]. Il va sans dire que l'italianisation est pour l'architecte la base même du savoir et de l'art. Les restitutions appartiennent au gouvernement, qui les confie en dépôt à l'Académie : elle en exploite la valeur archéologique, les accumule en un recueil considérable, dont Quatremère a inlassablement demandé à l'État de 1816 à 1839 la publication gravée, et qui est devenu, malgré la part de subjectivité de certaines restitutions, un corpus précieux des monuments antiques[2].

C'est le temple[3] qui a eu le meilleur de son attention. Son « *Mémoire*[4] *sur la manière dont les temples des Grecs et des Romains étaient éclairés* » (1805-1806) apporte, contre l'opinion de Spon, Wheler, Winckelmann, Sieglitz, Chandler..., qui les croyaient éclairés par la porte de la cella, une des deux solutions les plus rationnelles dans le grand débat qui dure encore[5] autour des textes de Pausanias et surtout de Vitruve. Les grands périptères grecs sont hypèthres, en ce qu'ils recoivent la lumière par une large ouverture pratiquée dans la toiture même et « au centre de la nef ». La suppression de deux pannes et d'un chevron pouvait faire de très belles ouvertures de côté ; la suppression d'un seul arbalétrier dans le pignon pouvait procurer « une belle lumière verticale ». Letronne[6] et Blouet[7] consacrent la priorité de Quatremère, par lui-même d'ailleurs revendiquée, dans ce qu'ils considèrent comme l'explication définitive,

1. *Dictionn. d'Archit.*, p. 50 ; et 5e lettre à Miranda.

2. Voir ci-dessons : *l'Académie de France à Rome.*

3. Le temple est un de ces « types caractéristiques, qui, comme dans les œuvres de la nature, admettent la variété sans permettre le changement ».

4. Lu à l'Académie, du 29 octobre 1805 au 4 avril 1806, en 9 séances (*Proc.-verb., mss.*, Arch. Ac. Inscr.) : *Mémoires de l'Institut,* classe d'Histoire, nouvelle série, t. III, p. 166.

5. Voir Chipiez, *Mémoire sur le temple hypèthre, Rev. Archéol.*, nouvelle série, t. XXXV. — M. Collignon, *Manuel d'Archéol. grecque,* 1881, p. 74 ; Laloux, *L'Architecture grecque,* s. d., p. 137.

6. *Œuvres choisies,* t. II, Paris, 1885, p. 454 sq. « Mémoire très ingénieux, très approfondi, et parfaitement raisonné. »

7. *Expédit. scientifiq. de Morée,* 1831, t. I, p. 70.

qu'ils s'empressent de lui emprunter. Séduit par un système qui a cet avantage de distribuer la lumière également et harmonieusement, il l'applique en 1791 au Panthéon français, ferme les croisées latérales, les deux portes latérales du péristyle, et ne laisse tomber la lumière que des hautes verrières et du dôme.

En 1818, il rapporte du British Museum, où il a vu les marbres du Parthénon presque sub Jove, cette idée arrêtée que les Musées, qui remplissent aujourd'hui l'office des temples antiques, doivent être éclairés par en haut. Les traits de lumière biaisés ne paraissent ni naturels ni rationnels à ce néo-antique, qui admire par-dessus tout la composition unitaire autour d'un centre [1].

Non content d'étudier l'architecture antique, il la recrée. Comme Caylus, dont il essaie d'ailleurs de ruiner les travaux, il interprète les textes anciens par le crayon [2], affrontant le grief qu'il exprime tant de fois contre le XVIIIe siècle : confondre le rôle de la plume et celui de la pointe ou du pinceau. C'est pourtant transposer une description dans la plastique, véritable métaphore, que tous ces philologues, Caylus, Winckelmann, Heyne... prennent à la lettre. Mais les restitutions de Quatremère sont mieux que de la philologie ou de l'exégèse : son génie intuitif a souvent anticipé sur les découvertes ultérieures.

La restitution du char funéraire d'Alexandre [3] d'après Diodore de Sicile est une critique de celle de Caylus. Sur un carpentum funéraire dont les médailles lui offrent le modèle, il restitue, avec un souci curieux d'orientalisme, la frise des triomphes d'Alexandre, quatre ans avant que Thorwaldsen ne sculpte sa frise de l'entrée à Babylone. Préoccupé de

1. Après le temple, c'est la basilique qui le satisfait le plus. Il loue l'adaptation du plan basilical à Saint-Philippe du Roule, par Chalgrin, avec charpente, colonnes ioniques, et abside où est placé le maître-autel « comme autrefois le tribunal » (*Notice* sur Chalgrin).

2. *Monuments antiques restitués*, t. I, préface.

3. Lue en séance, 5 février 1808 (Proc.-verb., mss.). *Mémoires Institut*, nouvelle série, t. IV, p. 315.

ce mélange d'éléments grecs et asiatiques qui composent l'art hellénistique, il jette sur le char, que Diodore dit avoir été construit et orné en Asie, un luxe de décoration polychrome qui était une audace devant l'archéologie académique et l'art davidien. Même critique de Caylus dans le mémoire sur le « Bûcher d'Héphestion[1] », restitué encore d'après Diodore de Sicile avec l'appoint des médailles du *Recueil de la Reine Christine* publié par P. Santo Bartoli. Les dessins de ces deux restitutions, communiqués en détail à la classe d'Histoire, lui sont empruntés par de Sainte-Croix dans son « *Examen critique des anciens historiens d'Alexandre* [2] ». La restitution du tombeau pyramidal de Porsenna à Clusium [3], déjà tentée par Caylus encore, en Italie par P. Cortenovis et Orsini, reprise après Quatremère par de Luynes et par Thiersch qui s'inspire de la sienne, est un témoignage intéressant de l'attention que la classe d'Histoire a vouée à l'art étrusque, surtout à l'architecture funéraire, déjà mise à la mode par le fameux tombeau des « Curiaces » sur la route d'Albano. Il le restitue en trois étages de pyramides superposées. Le tombeau de Mausole [4], de Pythios, lui offre une nouvelle occasion de corriger Caylus. Encore une restitution à laquelle s'est appliqué le zèle des archéologues de l'Empire, préoccupés de fournir des types classiques de « mausolées » à l'art élégiaque contemporain. Mais cette fois Quatremère a d'autres bases que le texte de Pline : il a les dessins de Huyot d'après les douze bas-reliefs, groupes de Grecs et d'amazones combattants, encastrés alors dans les murs du château de

1. Lu le 7 décembre 1810 (Proc.-verb., mss.). *Mém. Institut, id.*, p. 395 ; le contraste de ses dessins est curieux avec ceux de Caylus (*Mém. Acad. Inscr.*, t. XXXI, p. 76-86) : c'est le style du XVIIIe et celui de l'Empire appliqués à un même objet.

2. 2e édit., 1810, p. v : « ces dessins « m'ont été communiqués par M. Quatremère de Quincy, savant plein de goût et d'idées neuves sur les arts, dont il réunit la pratique à la théorie ».

3. *Mém. Institut*, classe d'Hist., t. IX, p. 374 : combattu par Letronne en quelques points, et corrigé par de Luynes (*Annales de l'Institut Archéol.*, t. I, p. 304, 386...). Cf. aussi le *Journal des Savants*, janvier 1830.

4. *Recueil de Dissertat. archéologiques*, 1836.

Boudroun[1]. Convaincu avec raison qu'ils appartiennent à la frise de l'entablement ionique du tombeau, il restitue le tout, sous un aspect qui ne diffère pas sensiblement des restitutions du British Museum et de Bernier[2], c'est-à-dire en retraits successifs au-dessus d'un soubassement.

Bien plus intéressantes sont ses restitutions des temples grecs. Non seulement il y a des ruines pour point de départ positif, mais il va lui-même faire sur place l'étude méthodique de ces dernières, de 1779 à 1780 et de 1783 à 1784. A l'époque où l'on confond encore les styles antiques du même ordre, où l'on prend comme authentiques les interprétations de Vitruve et de Vignole, il va chercher en Italie et en Sicile l'architecture grecque, « la seule où l'on trouve dans un parfait accord l'union de la raison, c'est-à-dire de la solidité soumise au besoin, et du plaisir produit par les rapports d'harmonie avec la raison et le goût[3] ». Mais c'est au grec pur qu'il aspire : il s'établit à Pæstum, à Agrigente, colonies doriennes, résolu à saisir sur le monument, mesures en main, l'hellénisme originel. A défaut du Parthénon, du temple de Cérès à Eleusis, de Junon à Argos, d'Apollon Épicurius à Phigalie, il prend ici la passion du large et simple dorique, sans base, « ce bel ordre, l'ordre par excellence, qui, comme le mode du même nom en musique, était le représentant de la force et de la gravité[4]. »

Pour les temples de Pæstum, qui ont fait une si belle fortune dans notre archéologie et notre art depuis leur quasi-découverte par Soufflot en 1750[5], il ne songe du reste pas à contrôler les plans, coupes et mesures de ce dernier, pas plus qu'il n'admettra en 1829-1834 les protestations révolutionnaires de Labrouste contre l'ouvrage de Delagardette, tenu

1. *Journal des Savants*, avril 1837.

2. 1879, à l'Éc. des B.-A. — Est-ce un vœu de Quatremère ? le profil de ses restitutions des tombeaux de Porsenna et de Mausole a été gravé au ciseau sur son propre tombeau (cimetière Montparnasse).

3. *Michel-Ange*, 1835, p. 77.

4. *Notice* sur Dufourny.

5. « Suite de plans, coupes... des trois temples antiques..., mis au jour par les soins de G. Dumont en 1764 ».

pour classique[1]. Ce n'était pourtant qu'un dorique de fantaisie, d'à peu près. Mais dès 1815 il s'élève contre l'erreur courante de Winckelmann et de David Le Roy, qui attribuaient le grand temple de Pæstum à une « antiquité fabuleuse » à cause de la courte proportion de ses colonnes, et du P. Paoli, qui l'attribuait aux Étrusques[2]. A ses yeux il est le frère du Parthénon dans le dorique grec indigène. A Agrigente, en 1779, il reconnaît l'identité, alors contestée, du temple de Jupiter Olympien, en mesure les très rares débris non enfouis, y recueille les matériaux de son article du *Dictionnaire d'Architecture* sur le dorique grec, et le restitue devant la Classe d'Histoire en 1805 ; le texte de Diodore ne lui sert que de commentaire aux observations faites sur place par lui-même et par son ami L. Dufourny[3] : c'est d'après un tambour de colonne, d'après le diamètre et l'entrecolonnement, qu'exagérant d'ailleurs après Vitruve la fixité des rapports entre les membres de l'architecture grecque, qui connut pourtant, en un même ordre, la souplesse et la variété de la vie, il déduit « le nombre des colonnes..... résultat infaillible d'un calcul fort simple : 8 de front et 14 sur les flancs[4] ». Il le défend en 1817 contre les interprétations de Haus[5] qui, après des fouilles hâtives, tient avec raison pour sept colonnes à l'est et six à l'ouest. En 1822, après avoir vu à Londres en 1818 les dessins de Cockerell, il émet l'hypothèse de « deux rangs de piliers dans la cella, surmontés d'un attique ou deuxième ordre, que composaient les « atlantes »[6]. Il restitue aussi, mais sur les seuls textes, et d'après le Parthénon et le grand temple de Pæstum, le temple de Jupiter à Olympie[7] : Ab.

1. *Mém. Institut*, Acad. Inscr., nouvelle série, t. III, p. 239. — L'ouvrage de Delagardette est de 1793.

2. *Mémoire sur le temple de Jupiter à Agrigente*, lu devant la classe le 10 ventôse an XIII (*Mém. de l'Institut*, Académie des Inscriptions, t. II, 1815, p. 270-304).

3. Celui-ci avait déblayé les assises du temple. Quatremère se sert de ses dessins et mesures, et même des notes de Denon.

4. *Journal des Savants*, 1817, p. 469.

5. *Id.*, article sur le *Saggio sul tempio e la statua di Giove in Olimpia*, Palermo, 1814 (*id.*, août 1817).

6. *Id.*, 1822, p. 196.

7. *Jupiter Olympien*, IV, 11.

Blouet, qui en retrouve en 1829-1830 l'emplacement et les traces, lui emprunte le parti des deux ordres doriques superposés à l'intérieur, de l'éclairage de l'hypèthre, bref « adopte entièrement les idées » émises dans le Jupiter Olympien « parce qu'elles sont le résultat de connaissances contre lesquelles les *siennes* ne peuvent entrer en comparaison »[1].

Il a donc contribué, en architecture comme à propos des vases, à faire remonter les archéologues vers les sources. A travers Palladio et Vignole il rencontre Vitruve ; il a le sentiment que Vitruve, qui selon lui « ne connaissait que l'Italie romaine », est cependant tout pénétré de l'art hellénistique ; de là il atteint au dorique grec, qu'il distingue du dorique romain, distinction si nécessaire après Vitruve, et qu'avaient ignorée David Leroy et Winckelmann[2]. Il aide à son triomphe, qui succède au prestige des ruines de Palmyre et de Baalbeck, et constate avec bonheur que depuis le rayonnement de « l'antique Possidonie... on ne veut plus du corinthien ; les architectes n'en tiennent plus ». Aussi, dans l'art contemporain, salue-t-il avec joie le dorique romain à Saint-Philippe-du-Roule, par Chalgrin : « Enfin ! on vit un portique de colonnes doriques couronnées d'un fronton[3] ! » Il applaudit à la villa Giulia, de Dufourny, à Palerme, où pour la première fois peut-être reparaît dans un frontispice l'ordre dorique grec[4]. C'est ce même style qu'il voit s'épanouir (assez altéré) au cloître des capucins de la chaussée d'Antin par Brongniart (1780-1782)[5], au portail de l'Hôtel-Dieu par Clavareau (1804). Sa noblesse sévère paraît si bien réservée « aux temples des grands dieux », qu'il regrette même de le voir « prostitué à toutes les bâtisses »[6].

1. *Expédit. scientifiq. de Morée*, t. I, p. 70, pl. 68, 69. Quatremère fut certainement pour beaucoup dans l'entreprise de Blouet, qui recompose encore les frontons en s'aidant de la restitution de Quatremère (*id.*, p. 67).
2. *Mémoire sur la restitution du temple de Jupiter à Agrigente*, p. 272, 276-277.
3. *Notice* sur Chalgrin.
4. *Notice* sur Dufourny.
5. Dulaure, *Histoire de Paris*, édit. 1837, t. VI, p. 350.
6. *Notice* sur Dufourny.

Pour son compte, en 1791, il amène insensiblement le Panthéon de Soufflot, corinthien demi-oriental par sa richesse, tout « brodé de superfluités », à la gravité dorienne : il s'en vante au Directoire. Il a précipité cette mode ou ce goût qui amène les peintres eux-mêmes, Ingres par exemple, devant le chapiteau, la colonne et la corniche doriques[1], et qui dresse au fond du « Brutus » de David (1789) et du « Brutus » de Lethière (1812) le protodorique romain ou toscan[2]. C'est d'Agrigente enfin qu'il a rapporté le goût du colossal. Il sait pourtant que le Parthénon est de dimensions restreintes et que le plus souvent l'impression de grandeur tient à la seule harmonie ; mais le goût, ou plutôt le dogme du colossal, lui venait encore de l'Égypte et de Vitruve. Grec d'instinct, il reste vitruvien en doctrine[3], comme la classe d'Histoire, comme l'Académisme même[4].

Mais c'est à la sculpture, son art à lui, qu'il réserve le meilleur de son œuvre archéologique. Ne parlons pas de ses comptes rendus d'ouvrages. Ils sont pourtant bien intéressants parfois, comme son article sur les « Lettres de Mustoxidi et Schlegel sur les chevaux de Venise[5] » : histoire, fonte, dorure, style, il résume beaucoup de notions sur le quadrige de bronze doré qui occupa, de 1797 à 1815, presque autant de place dans notre art que dans la curiosité des Parisiens. A ses yeux ils seraient grecs, originaires de Chio à l'époque d'Alexandre, contre Cicognara qui y cherche, naturellement, un travail romain, par conséquent italien.

Le gladiateur Borghèse[6] lui offre une nouvelle occasion

1. *Inventaire des richesses d'art* : collection Ingres à Montauban, nos 3049-3052.

2. Au Louvre, salle des États.

3. *Dictionn. d'Archit.*, article « Architecture », et art. « Vitruve » ; *Mém. Institut*, Acad. Inscr., nouvelle série, t. III, passim ; *Biogr. univers.*, t. XLIX, p. 313, article « Vitruve » ; *Notice* sur Dufourny.

4. « Vitruve, le premier des classiques en architecture » (J. Le Breton, *Rapport sur les travaux de la classe d'Histoire pour 1811*, p. 21). Malgré tout, Quatremère ne pardonne pas à Vitruve d'avoir jugé de l'architecture grecque d'après l'architecture romaine en Italie.

5. *Journal des Savants*, 1817, p. 345.

6. *Mémoire sur la course armée..., avec une nouvelle hypothèse propre à expli-*

de dénoncer la « manie d'expliquer toutes les œuvres trouvées à Rome par des usages romains ». Grecque est l'œuvre d'Agasias d'Ephèse : grec le sujet. Là où Manilli, Montfaucon, Stosch, Winckelmann, Mongez, Visconti, Millin, voient un gladiateur, un guerrier, un pancratiaste, Quatremère croit discerner, à l'élancement hardi des formes, à l'élasticité des tendons et à la finesse des articulations, un « oplitodrome » ou vainqueur à la course armée dans le stade. Il ne se prononce pas sur la date ; mais son refus de le classer dans la décadence, son hypothèse d'un ancien original en bronze, prouvent qu'il a su analyser finement une œuvre qui, en pleine époque romaine, mêle l'inspiration ancienne de Myron à celle de Lysippe.

Mais c'est surtout dans le « Jupiter Olympien » (1814) que l'archéologue avide des origines suit sa méthode de régression. C'est l'œuvre la plus neuve, la plus hardie, la plus féconde en aperçus sur la sculpture grecque, avant que les marbres du Parthénon n'aient mis sous les yeux de l'Europe, en 1815-1816, les chefs-d'œuvre du pur atticisme. Il l'a choyée trente ans. Conçue dès 1784 dans une Rome toute émue encore de l'œuvre de Winckelmann, au milieu d'une telle résurrection de monuments antiques « qu'on eût dit que le monde ancien lui-même venait se mettre en parallèle avec le monde moderne »[1], mûrie en Allemagne de 1797 à 1799, mise au point dans une suite de mémoires à la Classe d'Histoire[2], elle paraît en 1814-1815, à l'heure qu'il a choisie, pour fermer une ère archéologique et en ouvrir une autre.

quer la statue vulgairement appelée le gladiateur combattant, lu le 7 décembre 1804 (*Mém. Institut*, nouvelle série, t. IV, p. 165). — Longue discussion avec Canova, qui va pour lui à la galerie Borghèse examiner la statue (Bibl. Nat., Département des mss., Ital. 65, lettres du 7 décembre 1804 au 19 février 1805). Il a soin de rappeler que le bras droit est une restauration moderne.

1. Avant-propos, p. I-II.

2. Une grande partie des chapitres furent ainsi éprouvés. Sur la toreutique, sur la sculpture polychrome, le temple de Jupiter à Agrigente, son trône, l'emploi de l'or... Voir les procès-verbaux de la classe d'Histoire (Arch. Institut), de l'an XII, XIII, XIV, 1810, et les *Nouveaux mém. de l'Acad. des Inscr.*, de 1805 à 1812.

Rome n'est à ses yeux, en art, qu'une « colonie grecque ». Il ne faut voir dans « toutes ses statues, même les plus célèbres, que des empreintes affaiblies ou usées..., un peuple d'ombres », dont il reste à retrouver les originaux. Winckelmann avait bien cherché à Rome les traditions de l'art grec ; mais, timide, mal préparé, trop tôt venu, il a été arrêté par deux immenses lacunes que l'historien de l'art antique trouvait alors fatalement devant lui : « celle des objets que le temps a détruits, et celle des objets qu'il devait un jour restituer ». La Rome que connaît Quatremère (1776-1815) il va l'employer « à rétablir la Grèce[1] ».

Elle n'a que des statues de marbre. Comme ce ne fut certainement pas la matière favorite des statuaires grecs aux grandes époques, elles sont forcément des copies tardives d'originaux en bronze, qui eux-mêmes conduisent Quatremère, par une filiation continue, à la sculpture polychrome[2].

Le « Jupiter olympien » est pour nous arracher au préjugé que la sculpture antique fut monochrome, le plus souvent, incolore, c'est-à-dire blanche de la blancheur du marbre. Winckelmann l'a cru. « Toutes les fois que les modernes ont aperçu des traces de polychromie », ils se sont accordés « tantôt à les effacer comme injurieuses au génie de l'antiquité, tantôt à en dissimuler l'existence, presque toujours à en détourner les yeux[3] ». Quatremère accumule les faits et les textes : de Periclès à Julien l'Apostat la polychromie a séduit le monde antique. La statue énorme, toute de matières précieuses, étincelante et chatoyante, fut l'expression la plus adéquate du divin et de la beauté que le peuple le plus artiste ait trouvée. Quatremère dissimule son admiration de dévot devant qui viennent de s'entr'ouvrir les voiles sacrés, pour faire œuvre savante ; il suit l'évolution de la sculpture polychrome avec une érudition qui fait de son ouvrage un riche répertoire où l'on a beaucoup puisé.

La polychromie est instinctive dans l'art primitif de tous

1. Avant-propos, p. II, V-VII, VIII sq.
2. *Id.*, p. IX.
3. *Jupit. Olymp.*, p. 29. — Cf. Winckelmann, liv. IV, chap. VII.

les peuples. Les peuplades grecques commencèrent par draper leurs statues d'étoffes réelles, puis colorièrent le bois, firent les statues polylithes, en vinrent à teinter le marbre par l'encaustique, et à diversifier l'aspect du métal par l'art des alliages[1]. La toreutique, c'est-à-dire l'art de sculpter sur métaux, fut pour la Grèce la seconde étape du progrès. Quatremère en définit les procédés au temps de Phidias, l'application aux objets d'art industriel, et restitue d'après Pausanias le fameux coffre de Kypselos, d'un archaïsme pénétré d'influences orientales[2]. Mais voici le mélange de l'or et de l'ivoire, la statuaire chryséléphantine. Or massif, or battu, or plaqué, or en poudre, statues ou bas-reliefs d'ivoire, il se repose de son exégèse et de ses recherches techniques en évoquant les œuvres du pseudo-Dédale, de l'école de Dipœne et de Scyllis, et celles que la dévotion conserva durant des siècles dans l'Heraion d'Olympie[3].

L'ère des chefs-d'œuvre est venue : dans les temples agrandis, dans le Parthénon et le temple d'Olympie, que Quatremère restitue, sous un éclairage venu d'en haut, il dresse les colosses d'Athéna et de Zeus, dont les chairs sont d'ivoire, les draperies de métal, les yeux de gemmes enchâssées. Le vêtement est brodé de fleurs, les brodequins, le trône et le piédestal ciselés de bas-reliefs mythologiques[4]. Égide, bouclier, lance, sphinx, serpent, trônes surtout, tous les accessoires, accompagnent la statue elle-même de leur éclat multiple et divers. Des dessins au trait ou coloriés illustrent l'étude érudite, que termine une démonstration

1. Ire partie, ch. I-XI.

2. IIe partie, ch. I-IX.

3. Part. III, ch. I-X. — Il faut signaler le « Mémoire sur la description du bouclier d'Achille (*Jupit. Olymp.*, p. 66 sq., et *Mém. Institut*, classe d'Histoire, nouvelle série, t. IV). On y trouve l'idée intéressante et neuve, reprise depuis, que la description d'Homère a été inspirée par un objet réel, de métal ciselé et polychrome (p. 68), et une restitution d'après le système abréviatif du bas-relief antique, pour remplacer celle de Caylus et de Boivin, conçue dans le style pictural, c'est-à-dire narratif et analytique.

4. IV, ch. I-XVII : c'est le cœur de l'ouvrage. La description du Jupiter d'Olympie (p. 309) est de l'exégèse curieuse sur le texte de Pausanias et une page originale.

des procédés de taille de l'ivoire. Quatremère est allé chez les toreuticiens et orfèvres de Paris étudier de pratique la technique de Phidias[1].

Il revendique avec raison pour son œuvre le mérite de la nouveauté[2]. Ni Caylus, ni Heyne, ni Winckelmann[3] n'avaient fait de la statuaire polychrome une étude méthodique et sans prévention; les deux derniers n'ont guère étudié que le travail de l'ivoire[4]. Mais sa nouveauté est plus riche encore qu'il ne l'annonce. Dans la toreutique des vêtements à broderies polychromes de ces colosses divins, il montre, d'après Pausanias, la tradition survivante des étoffes réelles dont les idoles primitives étaient habillées. « Les anciens portèrent fort loin la magnificence des étoffes peintes et brodées. Les peintures sur vases nous montrent comme fort usuel l'emploi des habillements ornés de fleurs, d'étoiles, de broderies diverses[5]. » Voilà donc amorcées les études sur le rôle décoratif des tissus dans l'antiquité, surtout dans le temple, et leur représentation sur les vases peints. M. de Ronchaud, après Semper, a fait à Quatremère sa part d'initiative[6]. Mais il y a mieux. Écrit pour établir l'existence et l'évolution de la toreutique, puis de la statuaire chryséléphantine, c'est-à-dire de la polychromie naturelle des matériaux, le *Jupiter Olympien* établit aussi comme un fait la polychromie artificielle de la peinture[7]. Non seulement les textes, mais le té-

1. VI, chap. I-VIII. — Cf. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. VIII, chap. VIII.

2. C'est « une partie aussi nouvelle que curieuse de l'Histoire de l'Art antique » (Dédicace).

3. Liv. IV, chap. VII, paragr. 7.

4. Sur l'originalité de Quatremère, Clarac, *Musée de Sculpture*, t. I, p. 89 sq.

5. P. 309.

6. Semper, *Ueber Polychromie und ihren Ursprung*, 1851; de Ronchaud, *Les statues peintes et habillées chez les Grecs* (L'Art, 1884).

7. « Nous ne pouvons nous dissimuler que la méthode justement réprouvée de peindre les statues n'ait été fort usitée même dans les plus beaux siècles de la Grèce » (p. 29; cf. aussi tout le chapitre VI de la Première partie). — Il signale les traces de peintures sur des bas-reliefs en terre cuite, sur le marbre, la pierre, des traces de dorure même, et rappelle que les cheveux de la Vénus de Medicis furent dorés (p. 34).

moignage formel à lui donné par Choiseul, par Fougerot et Fauvel, les auxiliaires de ce dernier, et les restes de couleur qu'il a vus lui-même sur le fragment original de la frise Panathénaique, encore en caisse[1], lui prouvent que la plus belle époque de l'art grec l'a couramment pratiquée. Il établit même la polychromie monumentale[2], à laquelle presque personne ne songe encore[3]. Letronne[4] et Guigniaut[5] ont proclamé sa priorité, mettons son initiative, alors si hardie. Hittorff n'a fait que le compléter. Le *Jupiter Olympien* a été l'amorce des études, si fervente depuis, sur la polychromie en toutes ses applications. Son seul tort est de n'apporter que des textes ; mais en 1824, sous son secrétariat, l'Académie remercie et encourage le pensionnaire Hittorff pour ses dessins des « temples et monuments antiques de la Sicile[6] », loue en 1829 les restaurations de Pæstum par Labrouste, qui révélaient les antefixes coloriées[7]. Labrouste, oubliant ou voulant oublier l'initiative de Quatremère à propos de la polychomie picturale, n'omet pas de renvoyer au *Jupiter Olympien* pour celle des matériaux[8]. Blouet, qui restitue la polychromie du temple de Jupiter panhellénien à Egine, lui rend ce qui lui est dû[9].

1. *Jupit. Olymp.*, p. 31 : le témoignage est formel (cf. cependant les doutes de M. Ét. Michon sur le fait, *Rev. Archéol.*, 1894, I, p. 87).

2. A vrai dire il ne sépare pas l'une de l'autre, selon la logique, pas plus qu'Hittorff ne les séparera plus tard (p. 30-32) : les Grecs voulaient « une harmonie dans les monuments de l'architecture. Lorsque celle-ci s'habille de riches matières et de substances variées, elle veut que ce qui l'accompagne suive son exemple et se mette à son ton ».

3. Il savait cependant qu'en 1811 les savants anglais qui découvrirent les sculptures des frontons d'Égine trouvèrent des traces de peinture non seulement sur les sculptures, mais sur toutes les parties de l'architecture (A. Blouet, *Expédit. de Morée*, t. III, 1838, p. 24). — « Je dirai ailleurs en rapportant les témoignages à l'appui jusqu'où fut porté chez les anciens l'usage de peindre et colorer les édifices » (*Jup. Olymp.*, p. 30-31).

4. *Journal des Savants*, oct. 1817.

5. *Mém. Institut*, Acad. Inscr., t. XXV, p. 397 sq.

6. Proc.-verb., mss. (Acad. B.-A.), 24 juillet.

7. Séance publique 3 octobre (*Moniteur*, 14 oct. 1829).

8. *Restauration des monuments de Pœstum*, 1829, publiée en 1877, p. 12.

9. *Loc. cit.*, — il lui emprunte, avec bien d'autres faits, idées ou hypothèses, sa restitution (monochrome) du Jupiter olympien sur son trône (*op. cit.*, p. 67).

Malgré tout, c'est à la polychromie des matériaux qu'il fait la plus grande part ; il a retrouvé un genre de la sculpture antique, et créé pour le dénommer les mots de « polychromie » et de « chryséléphantine », qui sont restés[1].

Son œuvre a eu d'autres résultats. Elle a familiarisé les archéologues et les artistes avec l'idée des colosses antiques, l'Athéna Parthénos, le Zeus d'Olympie, la Junon d'Argos, l'Esculape d'Epidaure, les grandes déesses de Mégalopolis..., par suite avec l'idée du colossal dans l'art grec, qui déconcertait déjà Strabon et déconcerte encore Beulé[2]. Jusque-là le colossal était surtout égyptien et romain : voici qu'il est grec, attique à Athènes, et dorien à Olympie. Une autre originalité, c'est l'enquête sur les origines de la sculpture. Sur les xoana, sur le pseudo-Dédale, sur le coffre de Kypselos et les primitives écoles de Dipoinos et de Skyllis, il écrit des pages méritoires, où l'esthéticien dogmatiste épris des époques de perfection acquise cède la place à l'historien qu'intéressent les genèses[3]. Il essaie d'explorer l'intervalle de trois siècles qui prépare l'Athéna Parthenos. Le fait est rare avant 1815. Le *Jupiter Olympien* commente les révélations d'Égine : depuis, dit Quatremère lui-même, « le goût de l'école éginétique s'est trouvé constaté[4] ». L'éginétisme l'a attiré : en 1811, lors de la découverte des statues des frontons, puis en 1813, Fauvel, notre consul à Athènes, lui envoie des croquis de figures aux « plis réguliers, semblables à ceux des surplis de nos prêtres ajustés par la repasseuse[5] ». Il les reproduit dans ses planches en essayant, maladroitement, de respecter leur saveur archaïque[6]. Après avoir aidé à distinguer le style étrusque du style attique, il distingue celui-ci du style

1. Clarac, *Mus. de Sculpt.*, t. I, p. 88.
2. L'*Acropole*, t. II, p. 199. — Cf. aussi Th. Gautier : « cette énormité surprend chez les Grecs » (*Les Beaux-Arts en Europe*, 1856, p. 174).
3. *Jupit. Olymp.*, Ire partie ; et IIe, chap. VII.
4. *Dictionn. d'Arch.*, 1832, t. I, p. 561).
5. *Jupit. Olymp.*, Avant-propos, p. XXV.
6. Cf. aussi les pl. I, III, VI. — Il possède le *J. Martin Magner's Bericht ueber die Æginetischen Bildwerke*, Stuttgart, 1817.

d'Égine, dégageant ainsi l'élément dorien de l'idée jusque-là compacte et confuse de l'art hellénique[1].

Sa curiosité de l'archaïsme a eu une conséquence inattendue : c'est d'y faire rentrer insensiblement l'art de Phidias en le rapprochant de ses sources. Vinckelmann, qui éprouve pour Phidias plus de vénération que d'attrait, le confondait déjà dans l'époque héroïque[2]. Quatremère a beau le faire précéder de trois siècles au moins d'enfance et d'adolescence artistiques : il montre fortement ce qu'il a reçu dans ce qu'il fait. Sa statuaire d'or et d'ivoire est un souvenir direct des mannequins somptueusement habillés ou coloriés par les prêtres. En révélant en lui, avec une précision scientifique, le sculpteur de ces colosses de douze et quatorze mètres, soutenus par des armatures, d'une magnificence barbare, d'un goût étrange, qui étincelaient dans la pénombre de l'hypèthre, il l'enfonce dans le monde à demi-asiatique d'Homère. « En réintroduisant la couleur dans la statuaire, M. Quatremère de Quincy, dit Sainte-Beuve, a par là même éclairé et restitué directement l'Olympe homérique, lequel en sort comme repeint d'une nouvelle fraîcheur, avec sa variété brillante de déités aux yeux bleuâtres, aux cheveux dorés, avec son luxe de dénominations et d'épithètes nées du sanctuaire[3]. » Dans cet ouvrage, bien plus suggestif encore qu'explicite, on voit l'art de Phidias plonger ses racines dans la civilisation qui ciselait dans le cèdre, l'or et l'ivoire du coffre de Kypselos, au VIIe siècle, l'Artemis persique, et des zones horizontales de figures auxquelles Quatremère essaie de donner, par intuition, symétrie et hiératisme. Lorsqu'il aura vu, en 1818, les marbres du Parthénon, alors il rapprochera Phidias, le ramènera vers la claire lumière de l'Attique. C'est aussi

1. 5e lettre à Canova, éd. 1836, p. 103. — Boettiger, dans sa *Dissertation sur le style d'Égine :* « Le Jupiter Olympien a fait faire un pas de géant à la science des arts » (cité par Letronne, *Journal des Savants*, 1818, p. 101).

2. *Hist. de l'Art*, liv. IV, chap. VI, p. 25. Son style est « carré et angulaire », sans grâce.

3. *Portraits contemporains*, édit. 1847, t. III, p. 437 (écrit en 1843). Il oppose le Jup. Olymp. à « l'ancienne idée de la statuaire réputée classique, toute de marbre uniforme et de froide blancheur ».

dans les ruines du Parthénon que Beulé proteste contre l'évocation de cet art quasi-oriental[1].

L'effet du *Jupiter Olympien,* accompagné de planches en couleur, fut très grand en France et en Europe. Il renversait les idées établies sur la sculpture antique depuis la Renaissance, et renforcées par les statues conquises pour le Louvre sur les galeries italiennes. Les antiquaires, la première émotion passée, furent gagnés. On leur rajeunissait l'antiquité ; elle n'était plus académique, poncive, vieillotte, mais joyeuse et jeune, et tout à fait en harmonie avec la vivacité et la fraîcheur d'imagination du peuple. Car c'est ici une des explications de Quatremère, et aussi un de ses retours mélancoliques vers l'art contemporain : si cet art grec n'avait point la timidité du nôtre, c'est qu'il était en contact avec les besoins religieux de la foule. L'art social a toujours verdeur, spontanéité, hardiesse[2]. Visconti, Em. David, Schweighœuser, Gerhard, Bœttiger, Cicognara, Semper... exprimèrent leur admiration. Cicognara traduit en italien un extrait de l'ouvrage, en faisant valoir que la polychromie est dans l'art italien, des étrusques à Canova, une tradition continue. Letronne en fait les honneurs aux antiquaires dans le *Journal des Savants*[3], Raoul Rochette y exprime un franc éloge[4], le *Magazin pittoresque* en vulgarise les nouveautés pour le grand public[5]. Clarac, disciple de Quatremère, conservateur au Louvre des antiques monochromes où se mêlaient quelques bustes polylithes de l'Empire, déclare que Quatremère « a travaillé de concert avec Phidias. Il écrivait tandis que l'autre sculptait[6] ». Beulé, tout pénétré du *Jupiter Olympien,*

1. *Rev. des Deux Mondes*, janv.-févr. 1856, p. 568. — En revanche cf. M. Collignon (*Archéol. grecque*, s. d., p. 71) : « Les églises byzantines, Saint-Marc de Venise, par exemple, peuvent seules nous donner une idée de ce qu'était la décoration du naos grec ». C'est exactement l'impression que nous en donne Quatremère.

2. Avant-propos.

3. *Journal des Savants,* 1817, p. 657; 1818, p. 86.

4. *Id.*, 1830, p. 44.

5. 1833, p. 254.

6. *Mus. de Sculpt.*, t. I, p. XLII, et 88, 90, 92.

en dit son admiration et lui fait quantité d'emprunts tout en écartant la vision d'un Phidias presque aussi somptueusement hiératique qu'un bysantin[1]. Fait curieux, c'est Beulé, l'archéologue de 1850, qui ramène Phidias dans la tradition classique, hors de laquelle Quatremère, l'antiquaire de 1815, l'avait doucement sollicité. Ch. Blanc lui aussi a peur de ces audaces : très élogieux pour le Jupiter olympien en tant qu'évocation de la polychromie ancienne des matériaux, il craint qu'on ne tire argument de cet ouvrage « si ferme en ses déductions, si plein, si lumineux », en faveur de la polychromie picturale[2]. Les appréhensions de ce classique de la dernière heure, qui écrit une *Grammaire des Arts du Dessin,* font deviner le tumulte causé chez les artistes archéologues, par le livre d'un savant pour qui une œuvre antique est toujours une œuvre d'art, donc un exemple à imiter.

Dans le Jupiter olympien Quatremère pressentait le génie hellénique : les *Lettres* à Canova (1818) témoignent qu'il en a reçu enfin la révélation. Dès 1816, Visconti et surtout Canova, appelés comme arbitres par le gouvernement britannique pour apprécier la qualité des marbres du Parthénon proposés à son achat par lord Elgin, l'ont jugé, malgré bien des incompréhensions de détail, avec un certain sens archéologique ou artistique[3]. Mais Quatremère, qui a l'un et l'autre, a pénétré plus avant que tous les deux dans le secret de ces chefs-d'œuvre. Enrichi d'ailleurs de tout ce qu'ils avaient appris avant lui devant les marbres, son opuscule est, en 1818, la première définition, savante et sentie, qu'on ait donnée en France de l'art attique au ve siècle.

Ce n'est pas que les sculptures du Parthénon lui fussent tout à fait inconnues. Nul plus que lui ne s'était servi des

1. L'*Acropole*, t. II, p. 169 sq., 178-181.

2. *Gramm. des Arts du dessin*, p. 386 ; — cf. encore de Ronchaud, *Au Parthénon*, p. 79.

3. Il est exagéré de prétendre, comme Courajod, que l'intelligence, l'interprétation de l'art grec... ne datent que de la victoire de Navarin (*Leçons du Louvre*, III, p. 312).

précieux dessins de Carrey, exécutés en 1674 avant le bombardement, découverts par son ami Dufourny au cabinet des Estampes en 1797 et reliés en 1811[1]. D'après cette « image légère, mais fidèle et entière..., la seule autorité capable de guider celui qui veut ressaisir dans ses fragments l'ensemble du plus classique des monuments de la Grèce », il avait tenté en 1812 une restitution des deux frontons[2]. Il connaissait les planches de Stuart et Rewett, les plâtres moulés sur la frise par Fauvel, apportés par Choiseul-Gouffier, puis confisqués et conservés au Musée des Monuments français, enfin le fragment original de cette même frise entré au Muséum en août 1801[3].

Pourtant, lorsque Visconti et surtout Canova[4] le pressèrent d'aller à Londres, il ne se hâta point. L'opinion de Canova dérangeait « l'échelle établie par les siècles entre les plus excellents morceaux de l'antiquité ». Dans une fine intuition, que l'étude des métopes ne devait pas démentir, il se disait que c'était de la « sculpture de bâtiment », de perfection nécessairement relative, exagérée par l'enthousiasme du Vénitien[5]. Mais quand il sut que celui-ci faisait transporter à Rome un plâtre de « l'Ilyssus », et vit lui-même à Paris le « Thésée ou l'Hercule jeune » moulé par son ami Giraud, il laissa immédiatement à Dufourny l'intérim de son secrétariat à l'Académie, et partit en juin.

Ce fut un éblouissement. Enfermé au British Museum avec Cockerell, qui avait étudié le Parthénon sur place[6], il ne s'éloigne que pour écrire à Canova, à Rome, tous les deux

1. *Dictionn. d'Arch. (Encyclopéd.)*, t. II, p. 426; *Notice* sur Dufourny. — Cf. la reproduction des dessins dans Delaborde, *Le Parthénon*, Paris, 1848. Ingres les connaissait et s'en inspirait (*Inventaire des Richesses d'Art*, Prov., t. VII, p. 181, 182).

2. *Nouv. mém. de l'Institut*, classe d'Hist., de 1805 à 1812.

3. Cf. Ém. David, *Mémoire sur les ouvrages de sculpture du Parthénon..., par le chevalier de Visconti*, 1818; et *Moniteur*, 29 déc. 1818.

4. Lettre de Rome, 15 oct. 1817. — C'est Canova qui fit aussi venir David d'Angers.

5. 1re lettre à Canova, p. 8-12.

6. 3e lettre, p. 59. — Sur leurs relations voir encore *Journal des Savants*, 1822, p 196.

jours, sous l'impression encore vive, sept lettres[1] que le destinataire a publiées. Elles frémissent d'enthousiasme, mais renferment en même temps sur la place de ces sculptures dans l'évolution de la sculpture grecque, sur la part probable de Phidias, sur les sujets, le goût et la technique, d'excellentes notions que les erreurs du temps ne déparent pas. A Londres, il les résume au sculpteur Charles Rossi : « Qui n'a pas vu les marbres d'Elgin n'a rien vu », et à son retour en France il répète à ses amis : « Toutes nos études sont à recommencer[2]. »

C'est qu'on touchait enfin des originaux grecs, et de la grande époque, à peu près datés[3]. Winckelmann, pour qui l'Histoire de l'Art « doit constater les faits par les monuments... parvenus jusqu'à nous[4] », est venu trop tôt. Connaissant surtout des œuvres « faites en Grèce pour Rome ou par des Grecs à Rome ». il juge l'art grec dans le gréco-romain ou sur des copies. Ignorant presque tout de la longue gestation de trois siècles de polychromie, qui aboutit à Phidias, il se méprend sur la grande école attique et celle qui la suit, puisqu'il croit que la perfection a attendu Praxitèle. Il n'a pas eu le bonheur de voir un lord anglais lui apporter la fleur du génie grec. « Personne, dit Quatremère, ne nous avait dit la centième partie de ce que le seul plâtre de Thésée apprit en un instant[5]. »

Le « Thésée » original et ses voisins des frontons lui apprennent que Praxitèle a pu « ajouter quelque agrément », mais qu'avec Phidias « le génie du siècle de Périclès avait touché les bornes de l'art ». Il fait ici amende honorable. Si Winckelmann l'avait cru « héroïque », c'est-à-dire archaïque, lui-même l'avait trop réduit aux colosses chryséléphantins, héritiers

1. Du 6 juin au 16 juin 1818.

2. Guigniaut (*Mém. Institut,* Acad. Inscr., t. XXV, p. 400).

3. Quatremère (*Journal des Savants,* 1820, p. 78) : « Mémoire sur les ouvrages de sculptures qui appartenaient au Parthénon, par M. Visconti ».

4. *Hist. de l'Art,* préface (traduct. Jansen, Paris, an II, p. XII).

5. 1re lettre, p. 6, 7, 14-15, et 5e lettre, p. 106-109. — *Journal des Savants,* 1820, p. 79.

directs des idoles de bois coloriées. Le voici replacé entre la sécheresse et la raideur archaïque, dont il ne garde rien, et l'école de Polyclète, de Scopas, de Praxitèle et de Lysippe, qui condescendent à l'imitation du détail et à la grâce. Il est le naturel et l'idéal conciliés, le grandiose sans roideur, et la vie sans la vulgarité ni la manière[1].

Sur la technique de la frise, bas-relief « processionnel » et sans perspective, fait pour être vu à sa place, de loin et en face, improvisé dans le marbre « au bout de l'outil », avec un premier plan moins saillant que le second pour ne point lui projeter d'ombre ; sur les différences d'exécution et la probabilité de plusieurs équipes, sur le mérite des chevaux et cavaliers, si supérieurs à ceux de la colonne Trajane, il exprime des appréciations alors originales pour la plupart, même après les mémoires de Visconti, et qui sont devenues les nôtres[2]. Ce sont les quinze métopes qui lui paraissent perdre le plus au déplacement. Toutes variées de composition, et diverses de mérite, elles offrent quelque chose de sec et de dur qui révèle le travail des « scarpellini », d'après l'inspiration sans doute assez distante d'un maître. Mais leur destination faisait de ces défauts nécessaires des beautés ; de haut relief, presque isolées du fond, elles restaient toutefois en renfoncement sur le nu du parement de l'architrave[3]. Ici encore l'histoire de l'art n'a rien changé aux analyses de Quatremère.

Quant aux frontons, « des volumes n'épuiseraient pas ce que la contemplation de ces chefs-d'œuvre fait naître d'idées[4] ». C'est lui qui a mis fin au grand débat sur le sujet de chacun d'eux ; contre Ollier de Nointel et Carrey, contre Spon et Wheler, contre Barbier du Bocage et contre l'auteur de la traduction française de Stuart, avec Stuart lui-même, il établit dès 1812 (certitude qui se confirme en

1. Cf. la 6e lettre toute entière.
2. 2e lettre, 8 juin : p. 32-35 sq.
3. 3e lettre, *id.* : p. 52-66.
4. 4e lettre, 10 juin, p. 73.

1818[1] devant les marbres, et s'achève en 1825) que l'entrée principale est à l'orient et a pour fronton la naissance d'Athena, que le fronton occidental a pour sujet la dispute d'Athena et de Poseidon. Un relief modelé par lui en plâtre fut présenté à la classe en 1812 ; il emporta l'adhésion de tous. Des restitutions dessinées en prenant Carrey pour point de départ accompagnent les mémoires de 1812 et 1825[2], auxquels se rallient Visconti (1816), Bronsted... et désormais la plupart des archéologues[3].

Visconti avait déjà noté le fait que les marbres des frontons étaient de véritables statues en ronde bosse, exécutées, non en place, mais dans l'atelier, finies de tous côtés. Quatremère en tire un meilleur parti[4] : « chose nouvelle pour nos artistes que ces frontons des temples doriques ! » Il a prévu qu'ils amèneraient le relief de nos tympans, encore faible au Panthéon en 1791, à grossir jusqu'à 6 mètres de proéminence avec le Christ de la Madeleine (1830-1834) et jusqu'à la ronde bosse avec le fronton de Notre-Dame de Lorette (1830).

Quant au style, son analyse est d'un artiste de goût et de pratique. Le Thésée, l'Ilyssus sont « effrayants » de vérité ; à l'exactitude de la musculature se joint la sensation de la chair et de l'épiderme, qu'animent les plis, les veines[5]. Impeccables de science histologique et myologique, ces figures vivent et respirent. Leurs formes sont correctes, mais amples et charnues. Elles ont l'aisance « de ce qui est né plutôt que fait[6] ». Voilà condamné par le Parthénon le « système trop écrit » et sèchement méthodique de l'école davidienne. Il trouve même chez les « *Parques* » quelque chose de plus que le naturel : la grâce, même la coquetterie. Et

1. *Id.*, p. 76-82.
2. *Monuments antiques restitués*, t. I, pl. II (cf. Letronne, *Journal des Savants*, 1825), et *Dictionn. Encycl. d'Arch.*, t. II, p. 423 sq.
3. Cf. Mérimée, *Rev. Arch.*, t. I, p. 833, note.
4. 4e lettre, p. 75, 93.
5. 5e lettre, p. 115-117, 121.
6. *Id.*, p. 119.

Beulé, et bien d'autres, de lui emprunter ce délicat aperçu[1]. « On croit que l'Ilyssus va se lever, on croit qu'il se lève ; on s'étonne qu'il soit encore là. » Les chevaux du Soleil ne sont presque plus de la sculpture : « la bouche hennit, le marbre est animé, on croit le voir remuer... C'est d'une vérité à faire peur ».

Conquis par la vertu des originaux, il proclame donc le premier, ou plutôt en même temps que Canova[2], et avec un bonheur d'expression qu'on n'a guère égalé, le naturalisme délicat de l'École attique du cinquième siècle et de Phidias. Proclamer cela, et que les statues des frontons sont les chefs-d'œuvre de l'art grec jusque-là connu, c'est, en 1818, une audace révolutionnaire : en effet, dans la commission de 1816, à Londres, Flaxmann les déclare inférieures au Laocoon, jugement auquel adhèrera Millin[3] ; Visconti y reconnaît le style du Laocoon, du Torse et du Gladiateur Borghèse, et les place au même niveau, simplement[4] ; B. de Saint-Victor[5], Emeric David[6], réclament aussi en faveur des œuvres consacrées par la tradition classique du XVIIIe, confirmée par Winckelmann.

Les lettres à Canova ont donc favorisé le sens du véritable hellénisme. Publiées à Rome par Canova en 1818, Quatremère en dégage à nouveau le sens et la nouveauté dans son article du *Journal des Savants* sur le mémoire de Visconti ; la même année, Letronne se charge du même soin avec plus d'ampleur[7]. Leur autorité s'établit au département des Antiques avec Visconti, puis avec Clarac, qui s'en approprie la sub-

1. L'*Acropole*, t. II, p. 78.

2. Canova est ravi de se trouver d'accord avec lui (lettres à Quatremère, 22 août et 12 déc. 1818).

3. *Annales Encyclopéd.*, 1817, t. I, p. 116-126. — Cf. le rapport de la commission, *Report from the select committe*. 1816, in-8.

4. *Mém. Institut*, classe des Beaux-Arts : *Notice des travaux de la classe depuis octobre 1814*, Paris, Didot, 1815, — et l'article d'Ém. David (*Moniteur*, 29 déc. 1818).

5. *Musée des Antiques*, t. I (Vénus de Milo).

6. *Sur la sculpture du Parthénon*, 1818, et *Biogr. univers.*, t. XXXIV, 1823, p. 37-38.

7. *Journal des Savants*, 1820, p. 87 sq.

stance[1] ; Beulé s'en est nourri. Elles ont pour elle le crédit qui s'attache, non seulement à l'archéologue des Inscriptions, à l'esthéticien de l'Académie des Beaux-Arts, mais aussi à l'artiste et à l'ami de Canova. N'oublions pas que la bonne nouvelle est partie de Londres, de Canova enthousiasmé : c'est lui qui l'a appelé, lui a demandé ensuite des Lettres, les a publiées, et leur a prêté l'immense notoriété de son nom. « Le opere di Fidia sono una vera carne », disait le statuaire[2] dont le goût intime dépassait le talent d'exécution. Mais ce qu'il exprimait d'un mot, et dans le particulier, a pris dans le livre de Quatremère l'importance d'un Évangile.

Il a demandé instamment des moulages. L'initiative n'est pas de lui, mais du comte de Forbin, directeur des Musées royaux, en 1817[3]. Mais dans les « *Lettres* » le projet s'amplifie : il demande une reconstitution partielle, non avec les fragments eux-mêmes, dont il faut respecter l'isolement et la mutilation, mais avec les moulages, que l'on complèterait d'après les dessins de Carrey[4]. Il en fait part à Hamilton, à Canova, à Cockerell ; « tous ces objets vus en leur lieu et à leur distance nous donneraient certaines leçons... qu'il n'est pas au pouvoir de notre imagination de recevoir[5] ». On sait que son vœu (sans complément hypothétique) a été réalisé à l'École des Beaux-Arts[6].

Il a fait mieux pour nos collections : c'est grâce à lui que fut décidé l'achat de la métope de Choiseul-Gouffier, le Centaure enlevant une femme. Au nom de l'Académie des Beaux-Arts, où son avis emporte tout en matière « d'antiquités », il

1. *Mus. de Sculpt.*, t. II, p. 218 sq.

2. Lettre à Quatremère, 9 nov. 1815 (Missirini, *Vita di Canova*, Prato, 1824, p. 397).

3. Sur sa lettre du 30 mai 1817 au comte de Pradel, sur la liste de moulages établie par Visconti le 13 décembre, et sur la suite des négociations, voir Arch. Nat., O³ 1395, n° 609, et O³ 1401, n° 608.

4. 4e lettre à Canova, p. 86, 91.

5. 1re lettre, p. 17. — Sur les moulages que fit faire Giraud, cf. *Annales Encycl.*, 1818, t. I, p. 331.

6. Cf. Müntz, *Guide de l'Éc. des B.-Arts*, p. 98. — En 1827 les moulages acquis étaient exposés dans les nouvelles salles des Antiques sous la colonnade, au Louvre (*Journal des Artistes*, 1827, t. I, p. 121).

adresse au comte de Pradel, le 29 juin 1818, l'expression « des vœux unanimes qu'elle forme pour que le gouvernement conserve à la France le plus grand nombre des objets d'art et d'antiquité que M. le comte de Choiseul-Gouffier avait recueillis[1]. » Le comte de Pradel lui promet de favoriser l'acquisition[2]. Lainé, ministre de l'Intérieur, propose alors à ce dernier, pour le choix des achats à effectuer, Dacier ou Quatremère, auxquels on joindrait le comte de Forbin[3]. Il est officiellement désigné le 18 août[4], et donne ordre d'acheter la métope; elle est arrachée pour 26 400 francs aux convoitises de l'Angleterre et de la Bavière, à la grande indifférence de Forbin, surpris « que l'opinion attache une idée presque superstitieuse à... ce métope si fruste..., qui offre plus de traits de la barbarie des Turcs que du ciseau de Phydias[5] ». En 1819, lorsque la complicité de Forbin et de Pradel faillit l'échanger avec l'Angleterre contre les moulages du Parthénon, de Phigalie, du colosse de Monte Cavallo et de la caryatide de Pandrose, le souvenir de la « demande de l'Académie des Beaux-Arts en corps », présentée par Quatremère, la sauva[6].

Il a donc été pour quelque chose, sans l'avoir prévu ni voulu, dans le progrès que l'exemple des marbres d'Elgin a fait faire à la technique du bas-relief[7], à tout notre art, vers le naturel et la vie. On peut se demander ce qu'il pensa en voyant, non seulement Cortot, Marochetti, Lemaire, David d'Angers, Pradier, Ingres, mais aussi romantiques et réalistes, Géricault, Delacroix, Rude, Barye, Feuchère[8], se réclamer

1. Arch. Nat., O³ 1311, n° 880.
2. Lettre du 7 juillet (*id.*, n° 642).
3. Lettre du 11 août (*id.*, n° 1060).
4. Lettre de Forbin à Quatremère, 18 août 1818 (Arch. Nat., Registre de la correspondance).
5. Lettre de Forbin à Pradel, 30 juin 1819 : « ce marbre si fruste, si inutile à l'enseignement... » — lettre du 15 août 1818 (Arch. Nat., O³ 1311/1065, et O³ 1401).
6. Lettre de Pradel à Forbin, 9 juillet 1819 (*id.*, O³ 1401/557).
7. Cf. Beulé, l'*Acropole*, II, p. 166.
8. Cf. de Fourcaud, *Rude*, 1904, p. 177, 191, 228. — Le programme de l'arc de triomphe sous le ministère de Martignac stipule que la grande frise doit être dans le système de saillie des métopes du Parthénon (Arch. Nat., F¹³1030).

d'eux, et l'*Artiste*, avec Gustave Planche, les opposer à la routine académique[1]. Sans doute il se consola en estimant que les uns et les autres s'écartaient en sens contraire de cet art riche et simple, qui reste idéal en son naturel : la preuve, c'est qu'il réimprime ses *Lettres* en 1836, comme pour dresser de nouveau l'inaccessible au-dessus des prétentions adverses.

La découverte de la Vénus de Milo fut un autre événement dans sa vie « d'antiquaire ». Il fut le premier chez nous à l'étudier[2], avant Emeric David[3], Visconti, Clarac... Aucun n'a ressenti plus vivement, en 1821, la joie d'acquérir en elle un autre « ouvrage grec, authentique et original ». Des copies aux originaux, de Rome à la Grèce, on remonte ainsi « aux sources mêmes de l'art ». Dans le grand débat au sujet de son action Quatremère, contre Em. David qui tient pour une Muse ou l'île de Melos, contre Millingen, Ott. Muller, Welcker, qui soutenaient l'hypothèse du bouclier de Mars, émet le premier l'avis qu'elle était groupée avec Mars. C'est lui encore qui l'attribue le premier à l'atelier ou à l'école de Praxitèle, Em. David s'attachant à la faire remonter « un peu plus haut[4] ». Il n'a aucun rôle dans l'acquisition ; mais, pour en consacrer l'opportunité, Forbin fait valoir près du Ministre de la maison du Roi que « M. Quatremère de Quincy, dont le goût est si éclairé, si certain en matière d'art, place ce monument fort au-dessus de tout ce que le Roi possédait[5]... » Il intervint autrement : « par le conseil du savant archéologue, dit M. de Marcellus, le pied gauche fut plus tard rétabli et assez heureusement créé. » Mais elle ne fut jamais exposée ainsi en public. Quant à la non-restauration générale, c'est à lui qu'elle est due. La décision fut « prise par l'Institut à la suite d'une longue discussion. On a été entraîné par

1. 1832, t. IV, p. 60 ; 1834, t. VII, p. 131.
2. *Notice sur la statue antique de Vénus découverte dans l'île de Milo en 1820*, Paris, Debure, 1821, lue à l'Acad. des B.-Arts le 21 avril.
3. *Procès-verbaux*, Acad. Inscr., séance du 21 septembre 1821 (Arch. Institut).
4. Même écart entre les opinions récentes (*Rev. Archéol.*, 1902, II).
5. Arch. Nat., O³ 1403/5, lettre du 16 août 1821.

l'avis de M. de Quatremère de Quincy dont vous connaissez, dit Forbin, les lumières et l'autorité[1]. » Le Roi se range à l'avis de Quatremère, que celui-ci explique dans sa *Notice* de 1821 ; c'est donc de lui que vient le parti d'exposer la Vénus telle quelle, sauf quelques raccords de détail, et dressée sur son piédestal. Dans son état de mutilation on perçoit assez « le plus heureux mélange de la vérité et de la grandeur dans le style », qui ruine l'opinion de Winckelmann et de « plus d'un système moderne » sur le goût raffiné de Praxitèle[2].

Cette aspiration à l'art grec ne l'empêche pas de s'occuper activement de nos antiquités nationales, gallo-romaines s'entend. Il est bien, en 1808, de la Commission chargée d'un rapport sur la découverte, par M. Barailon, de monuments que celui-ci croit celtiques[3], et participe dès lors aux mesures intermittentes prises par l'Académie des Inscriptions pour l'exploration et l'inventaire des monuments anciens de notre sol. Mais à ses yeux, en art, la Gaule antérieure à la conquête romaine n'existe pas encore, ; après les invasions barbares elle n'existe plus. L'élan vers le moyen âge, qui se produit autour de lui à l'Académie des Inscriptions, le laisse d'abord indifférent, puis l'attriste[4]. Dès longtemps il avait signalé à son pays les éléments indigènes de son renouveau : en 1791, pour l'Ecole nationale des Beaux-Arts qu'il voudrait fonder sur les ruines de l'ancienne Académie, il projette une « galerie d'antiques originaux » gallo-romains : il en a noté, dit-il, une centaine[5]. En 1796, partageant l'admiration de Clérisseau et Legrand pour les monuments de Provence, qu'il a lui-

1. Documents publiés par M. Ét. Michon, *Rev. des Études Grecques*, t. XIII, p. 300-370. — Cf. aussi Ravaisson, *Mém. Institut*, Acad. Inscr., t. XXXIV, p. 145.

2. *Notice sur la Vénus*, p. 351.

3. *Proc.-verb.*, classe d'Histoire, 26 févr. 1808. — Il est même de la commission chargée de la continuation de l'Histoire littéraire de la France commencée par les Bénédictins de Saint-Maur (*Proc.-verb.*, 29 mai 1807. — *Mémoires de la Classe*, 2e série, t. I, p. 23-25).

4. Cf. les *Souvenirs* de De Caumont (*Bulletin Monumental*, 1871, p. 60-61).

5. *Considérat. sur les Arts du dessin*, p. 129.

même étudiés à son retour d'Italie, il demande qu'on fouille Arles, Orange..., et qu'on installe les découvertes dans des musées adéquats, c'est-à-dire dans des monuments antiques[1]. En 1808, il exprime pour la première fois son vœu tant de fois repris, et enfin exaucé en 1819, de voir racheter et restaurer les Thermes de Julien[2]. En 1817, à propos du « Recueil des Monuments antiques de l'Ancienne Gaule » de Grivaud de la Vincelle, il prône encore les fouilles de Provence, émet le souhait que l'Académie des Inscriptions devienne « le centre de tout ce que le hasard ou le zèle des particuliers ferait connaître, et recueille tous les renseignements que leur dispersion rend stériles[3] ».

Il aide à cette vaste enquête. En 1807 il est de Commission chargée de suivre les fouilles de Sainte-Geneviève et d'examiner les œuvres qui peuvent surgir[4]; en 1814 de celle qui prend connaissance du mémoire de Gamot, préfet de la Lozère, sur les antiquités de ce département, et demande l'exploration méthodique immédiate[5]. En 1819, année féconde entre toutes, au moment où l'Académie des Inscriptions organise la recherche des antiquités de Paris et des départements, il adresse à Decazes un rapport sur l'acquisition de la grande salle des Thermes, l'aménagement en musée, et suit officiellement les travaux de restauration[6]. En 1824, membre honoraire du Conseil des Musées, sur la demande du maréchal de Lauriston qui désire s'appuyer sur « le jugement le plus sûr », il fait un rapport très étudié sur la statue de bronze doré trouvée dans les ruines de Lillebonne, son état actuel, son authenticité, sa date, sa valeur d'art. Le travail est mé-

1. *Lettres à Miranda* (cf. ci-dessus, p. 35).
2. *Description de Paris*, 1er vol., t. II.
3. *Journal des Savants*, octobre 1817. — Cf. encore *Dictionn. d'Arch.*, 1832, t. I, p. 107. Du Sommerard nomme Quatremère comme étant, avec Alex. de Laborde, R. Rochette, Artaud, Willemin, Gilbert, etc..., parmi ceux à qui est dû le réveil des études archéologiques sur les antiquités nationales (*Les Arts au Moyen Age*, t. I, p. 3).
4. *Proc.-verb.*, Acad. Inscr. (Arch. Institut), séance du 5 juin.
5. *Id.*, 9 septembre.
6. Voir ci-dessus : Travaux d'art et embellissements de Paris.

diocre, de l'époque de Septime Sévère : simple bronze de manufacture qui répète quelque ouvrage antérieur ; mais à un spécialiste de la polychromie métallique l'Apollon, peut-être le Bacchus, offre sa dorure, éclatante, une des mieux conservées qui soient. Grâce à Quatremère, l'achat pour le Louvre est décidé en principe ; le Louvre possède aujourd'hui la pièce la plus importante qu'ait livrée Juliobona[1]. En 1829, il s'enquiert pour l'Académie, auprès de Réattu, de la valeur d'un groupe de Médée sur le point d'égorger ses enfants, à l'Hôtel de Ville d'Arles[2]. En 1825 il était entré dans la commission nouvelle chargée d'encourager la recherche des antiquités de la France[3], et qui décidait de grouper les efforts des antiquaires des départements, de recueillir leurs communications, de les encourager par un rapport annuel et même par l'impression aux frais de l'Académie.

En somme, l'ambition de l'antiquaire fut de faire oublier Caylus et surtout Winckelmann, qu'il n'a cessé de corriger ou compléter. Son moyen original fut de ne voir dans Rome qu'un reflet de la Grèce, de remonter des répliques aux originaux, du gréco-romain au grec, dans une avidité des sources qui lui a fait connaître enfin la saveur de l'hellénisme attique ou dorien. Presque toutes ses études archéologiques, architecture, vases, sculpture, peinture, sont sur l'art grec. Les archéologues contemporains (1804-1849) ont eu pour lui estime ou admiration[4] ; mais nul n'a plus formellement apprécié que Sainte-Beuve ce camarade de David, « qui possédait si bien

1. Documents originaux communiqués par M. H. Jouin. — Les exigences du propriétaire empêchent l'acquisition en 1824, elle passe et reste en Angleterre jusqu'en 1853, date à laquelle elle entre au Louvre (vestibule de la salle des bronzes, n° 71). La véritable initiative de l'achat appartient à Quatremère, dont le rapport, du 17 janvier 1824, mériterait d'être publié.

2. Arch. Acad. B.-Arts, lettre de mai 1829.

3. *Proc.-verb.*, Acad. Inscr., 14 février. — Les commissaires étaient, avec lui, Abel de Remusat, le comte de Laborde, Jomard, et Raoul Rochette, rapporteur. Le rapport paraît dans le *Moniteur* du 4 juillet 1825.

4. Letronne, Millin, Millingen, Dacier, Visconti, Mongez, Clarac, R. Rochette même jusqu'au jour où il fut impatient de sa succession, Schweighœuser, Klenze, Labus, Cockerell, Haus, Boettiger, etc...

le génie de l'antiquité »,... « ce grec de la grande époque[1] ».

Sur l'école classique la nature de son influence immédiate ne fut pourtant pas celle qu'on attendrait. L'esthéticien, bien plus timide que l'archéologue, ne songe pas à prêcher aux artistes les qualités des statues du Parthénon [2], cette simplicité forte et sereine, ce naturel aisé et noble, ce dessin naïf qui suit sans affectation de naturalisme ni de style les formes vivantes telles que les voient des yeux frais. Les artistes académiques se sont bien réclamés de l'antiquaire[3], mais ils ne voient dans son œuvre archéologique que l'antiquité en bloc : bloc compact, que ses ouvrages d'esthétique, « l'Imitation » (1823) et « l'Idéal » (1837) lancent contre le romantisme. Le doctrinaire a eu peur des audaces de l'archéologue, et les classiques ont suivi le doctrinaire. Aussi apparaît-il aujourd'hui à qui le connaît peu comme le théoricien complet et absolu de l'art de David[4]. L'influence logique de son œuvre savante s'est pourtant développée, mais plus tard, et malgré lui. Elle a servi après 1830, à tuer le poncif gréco-romain et l'alexandrinisme. Sainte-Beuve, finement, oppose le pur hellène Quatremère à l'alexandrin P.-L. Courrier[5]. Si le peintre Regnault s'inspirait des peintures alexandrines de Pompéï, si David allait chercher dans les *Monumenti inediti* de Winckelmann une pâte hellénistique du cabinet Stosch pour en tirer la figure de son Léonidas aux Thermopyles, Abel Blouet, Ingres et Simart aimaient l'archéologie de Quatremère, qui aspire aux sources[6].

1. *Causeries* du Lundi, 3e édit., t. VI, p. 356. — *Nouv. Lundis*, 2e édit., 1870, t. II, p. 236).

2. Les lettres à Canova, après avoir complaisamment insisté (3e, 4e et 5e lettre) sur le naturalisme des statues des frontons, tournent court à la 5e, et s'arrêtent à la formule complexe, et fort juste, qui définit ces chefs-d'œuvre par le mélange du naturel et de l'idéal, de la vérité et du style, de la science et du sentiment. Tout était sauvé.

3. Lettre de Nanteuil, 15 juin 1839, au nom de l'Académie, lors de sa démission.

4. C'est l'erreur de Courajod (*Leç. du Louvre*, III, p. 238).

5. *Causeries* du Lundi, 3e édit., t. VI, p. 356.

6. « On croit entendre un disciple de Platon racontant les premiers âges des sociétés helléniques » (A. Blouet, *op. cit.*, t. I, p. XII).

De toutes façons il avait autour du front, aux yeux des artistes, des gouvernants et du public, de 1816 à 1839, l'auréole de ceux qui vivent de près avec les dieux. Il fallait le montrer pour faire comprendre comment il a pris dès 1816 tant d'autorité, et dans quel sens il a pesé sur l'esprit des institutions, des artistes, des œuvres.

III. — *L'Académie des Beaux-Arts.*

Le plus sûr moyen d'assurer la pureté du goût, c'est d'organiser fortement les trois grandes institutions où les artistes se forment, puis reçoivent la consécration officielle de leur talent : l'École des Beaux-Arts, l'Académie de France à Rome et l'Académie des Beaux-Arts.

C'est sur celle-ci que Quatremère concentre d'abord son attention ; elle a la tutelle sur les autres, qui tendent à elle comme à leur fin, elle est la forteresse de la doctrine, et possède l'élite de ceux qui la commentent ou l'illustrent par leurs œuvres. Lui qui avait tant contribué en 1791 à la chute de l'ancienne Académie Royale, devient de 1816 à 1839 l'Académie faite homme. C'est que, par bien des côtés, celle de la Restauration, qu'il aide à établir [1], renie la première, qu'il avait voulu réformer : celle-ci était « l'école du modèle », celle-là est la gardienne du goût idéalo-antique.

Peu importe qu'après la réorganisation de l'Institut il entre, non dans la classe des Beaux-Arts, mais dans celle d'Histoire et Littérature anciennes [2]. L'antiquité étant la grande maîtresse d'art, l'archéologie l'aide à pénétrer, en hôte tout d'abord, dans la section des artistes [3]. Ils l'appellent en 1804 à lire en séance publique sa dissertation sur la di-

1. Dès 1801 il exprime ce souhait (*Rapport au conseil général*, 28 germinal an IX).

2. Cf. le chapitre sur les anciennes Académies.

3. « M. Quatremère est venu entretenir des rapports naturels entre la classe d'Histoire et Littérature ancienne, à laquelle il appartient, et celle des Beaux-Arts, qui regrette de n'être pas plus souvent éclairée par les gens de lettres » (*Notice* de J. Lebreton sur les travaux de la classe durant l'an XII).

versité du génie des arts selon l'exemple des anciens, à communiquer son procédé de conservation des sculptures de Bouchardon selon les formules de Pline. En 1807 il vient y lire des extraits de ses Considérations sur la destination publique des œuvres d'art. Ici encore il n'était que le truchement de l'Académie des Inscriptions, et c'est l'antiquité qui envoyait, par son intermédiaire, ses conseils aux artistes, l'antiquité, qui n'a connu, sauf aux époques de décadence, ni salons, ni musées, ni expositions universelles : l'art y était, sur l'agora ou le forum, dans le temple ou la maison, l'expression de sentiments religieux, sociaux ou domestiques. En 1810 il est chargé de prononcer l'éloge funèbre de Moitte[1], que J. Lebreton, secrétaire perpétuel de la classe, abandonne à l'ancien administrateur du Panthéon[2]. Il était du reste bienséant qu'un antiquaire louât le dessinateur et sculpteur du premier de nos grands bas-reliefs à l'antique. Quatremère prononce alors un mot significatif, qui éclaire l'art de l'époque : « Il y a dans notre association (des deux classes, Histoire et Littérature ancienne, Beaux-Arts) une véritable communauté de biens et de maux. » En 1809 il avait été élu de la commission du Dictionnaire des Beaux-Arts.

Les artistes souhaitaient, attendaient celui qui exprimait pour eux la philosophie de l'art antique. Aussi, à la chute de l'Empire, Deseine, qui fait un immense effort pour obtenir le rétablissement pur et simple de l'ancienne Académie, n'oublie-t-il pas de prévenir le danger de sa toute-puissance : il rappelle, dans les *Notions historiques sur les Académies Royales,* « les écrits calomnieux » de celui qui les avait renversées avec la complicité de David[3]. L'abbé de Montesquiou, ministre de l'Intérieur, cédant à des instances qui

1. (*Institut,* Recueil de pièces de 1808 à 1810).

2. Lebreton ne manque pas une occasion de signaler les services que l'antiquaire a rendus à l'art (Cf. le *Rapport à l'Empereur* sur le Progrès des Arts de 1789 à 1808, passim).

3. Paris, Lenormant, 1814, p. 87, et 177-178. — Deseine appartient d'ailleurs au régime artistique du XVIIIe siècle : il est contre l'idéal pour l'école du modèle, et contre le nu (*id.*, p. 163-166).

flattaient sa haine des institutions d'origine révolutionnaire, les rétablit avec leurs règlements d'avant 1791 [1]. C'était anéantir d'un trait de plume les longs efforts de Quatremère.

Mais, au retour de Bonaparte, un décret impérial du 24 mars 1815 annule celui de l'abbé de Montesquiou ; un second, du 27 avril, crée dans la quatrième classe rétablie une nouvelle section, d'Histoire et de Théorie des Beaux-Arts, pour laquelle Cardot propose en première ligne Mongez et Quatremère[2]. Elle semblait créée sur son patron, en pensant à lui, et, malgré les candidatures d'Alexandre Lenoir, d'Amaury Duval, de Landon, de Gault de Saint-Germain, de Castellan, de Ponce, de Thibaud et de Leclerc-Dupuy [3], il était, avec Emeric David, celui que désignaient le plus impérieusement ses travaux, son renom. C'est lui d'ailleurs qui, dans son plan de régénération de l'Académie en 1791, avait déjà proposé, selon l'exemple des « honoraires amateurs » du passé, d'adjoindre aux artistes des « gens de lettres », théoriciens, historiens de l'art ou archéologues, mais au même titre que les artistes eux-mêmes et comme membres actifs [4]. Renou lui avait alors violemment reproché de vouloir mêler les « intrus » aux « gens de métier ». Ce fut une des grandes pensées de Quatremère, et très idéaliste en elle-même, de placer dans la haute institution régulatrice de l'art français, à côté de ceux qui créent, ceux qui analysent la création, étudient la genèse des œuvres, leurs relations et influences, et donnent aux artistes une plus claire conscience de ce qu'ils vont faire ou ont fait. Pourtant, comme Emeric David, il refuse de se porter candidat [5]. Prévoyait-il la fin prochaine

1. Ordonnance du 5 mars 1815. La classe des Beaux-Arts est donc détachée de l'Institut pour se fondre dans l'Académie royale reconstituée (Delaborde, *L'Acad. des B.-Arts*, p. 146).

2. Arch. Acad. B.-A., dossier 1815 : rapport de Cardot à Denon, 9 mai 1815. Sont jointes les lettres de candidature des prétendants.

3. Et aussi de Poyet, Lavallée, et Reverony Saint-Cyr. — Après Denon et Visconti sont élus Castellan et Thibaut devant lequel s'était retiré Lenoir (*Procès-verbaux de la classe*, 13, 20 et 27 mai 1815).

4. *Considérat. sur les arts du dessin*, p. 118-119.

5. Lettre à J. Lebreton, du 15 mai 1815 (Arch. Acad. B.-A., dossier 1815) :

de la section ? Toujours est-il que, supprimée au second retour des Bourbons, elle a reparu soit avec le secrétariat perpétuel, qu'il attendait, soit avec les dix membres libres, « distingués par leurs connaissances théoriques ou pratiques dans les Beaux-Arts..., ou leurs écrits remarquables... [1] » L'essentiel, c'est de ne pas laisser seuls maîtres les « gens de métier [2] ». Là est la pure tradition de l'esprit classique, dans l'ancienne Académie, chez Winckelmann. Associer l'artiste à ceux qui font profession d'histoire, d'esthétique, ou simplement aux amateurs de bon goût, c'est le préserver de l'ivresse du sens personnel, de la virtuosité technique.

Enfin les vicissitudes de la classe cessent avec l'ordonnance royale du 21 mars 1816 qui réorganise encore l'Institut, et dans celui-ci la quatrième classe elle-même[3]. Elle prend le nom d'Académie des Beaux-Arts. Lui assurer l'autonomie, l'indépendance seule capable de grandes choses, mais sans sortir de l'unité « encyclopédique » où l'Institut rapproche les forces vives du génie national, c'est son rêve réalisé. Voici la tradition appropriée au présent. L'*Académie des Beaux-Arts dans l'Institut,* c'est la formule qu'il avait esquissée en 1791, qu'il voyait appliquée, et qui est restée. En elle-même l'Académie limitait le nombre de ses membres, et réunissait les architectes aux peintres et aux sculpteurs selon le principe que proclamaient les *Considérations* : l'unité de discipline pour tous les arts du dessin [4].

Naturellement, c'est lui, l'ami et le conseiller du comte de Vaublanc, que les survivants de l'ancienne Académie rendent responsable, non seulement de sa dispersion d'antan, mais de l'échec de leurs tentatives pour la relever, et de l'insti-

c'est un chef-d'œuvre de courtoisie et d'habileté (cf. aussi Delaborde, *op. cit.*, p. 179).

1. Ordonnance du 21 mars 1816.

2. *Considérat. sur la destinat. des ouvrages de l'art,* p. 35, 36. — L'idée, très courante alors, est déjà dans Winckelmann (cf. Droz, *Étude sur le Beau dans les Arts,* 1815, p. 239).

3. Arch. Acad. B.-A. — *Procès-verbaux,* 27 mars 1816 (cf. *Moniteur* du 26 mars).

4. *Considérat. sur les arts du dessin,* p. 93.

tution « bâtarde » qui la remplace[1]. Le marquis de Paroy se présente aux élections du 6 et 10 avril à l'une des dix places d'académiciens libres : Quatremère n'a rien de plus pressé que de fermer la route à cet ancien élève de l'école du modèle, corrompu, comme ses co-protestataires Deseine, Le Barbier, Foucou, Lemonnier, par les traditions du XVIIIe siècle, et qui par surcroît n'est qu'un graveur. C'est alors que Paroy, pour discréditer celui dont il prévoit l'avènement, lance contre lui les « Opinions religieuses, royalistes... de M. Quatremère de Quincy[2]... », réédition des doctrines de 1791 sur l'Art et la Liberté et sur les allégories républicaines à sculpter au Panthéon. Puis c'est le « Précis historique de l'origine de l'Académie royale....., et de son rétablissement par Louis XVIII » : éloge du passé, avec agression contre l'ambitieux qui grandit sur les ruines[3]. Enfin, dans ses mémoires, il revient encore sur la puissance de destruction de l'homme que l'Académie nomme son secrétaire perpétuel, c'est-à-dire le gardien de sa tradition[4] ! La haine de Paroy n'a aucun effet, mais elle voit juste : de 1816 à 1839, l'histoire de l'Académie et celle de Quatremère se confondent : et cette

1. « L'Académie des Beaux-Arts n'est qu'un pot-pourri burlesque où l'on trouve de tout, depuis il signor Fugantini jusqu'au comédien La Rancune » (*Annales des Bâtiments*, t. I, 1816, p. 237, note). — Voir (Arch. Nat., F^17 86171, n° 5325) l'adresse de Deseine au comte de Vaublanc, le 15 février 1816, pour le rétablissement de l'Académie, et la « Réclamation de plusieurs artistes, membres de l'Académie royale... au Roi », s. d., 1816, signée de Seine, Perrin, Dumont, Wille, etc..., avec des allusions à Quatremère.

2. Cf. ci-dessus, Première partie.

3. « Un homme... qui a témoigné tant dans ses écrits que par ses intrigues le désir de l'anéantissement de l'Académie devrait bien chercher à se faire oublier ». Le pamphlet, très violent, est dédié au Roi.

4. *Mémoires du marquis de Paroy*, publiés par Ét. Charavay, Paris, 1895, p. 263-264 :

« Cet homme, fils d'un marchand de drap de la rue Saint-Denis, ayant quelque fortune et rougissant de l'état de son père, avait rêvé qu'il pourrait devenir artiste. Il suivit les écoles pendant vingt ans sans pouvoir obtenir le moindre prix. Il alla à Rome, non comme élève, mais à ses frais. Il voulut essayer la sculpture, il y échoua. Enfin, bafoué par tous ses camarades, il quitta la palette et le ciseau, et désirant être de quelque chose, se fit recevoir à Rome de l'Académie des Arcades, où tout le monde est admis pour de l'argent.

Il se mit à écrire sur l'antiquité en racontant à sa guise tout ce qui avait été

histoire c'est la lutte de l'art idéalo-antique contre « l'imitation positive », que l'école du modèle (XVIIIe siècle) avait léguée à l'école du réel (le romantisme).

Le 30 mars 1816, il s'agissait de remplacer Joachim Lebreton, premier secrétaire perpétuel de l'ancienne classe des Beaux-Arts, frappé pour avoir stigmatisé en séance publique les reprises des alliés en 1815. C'est Quatremère, l'apôtre des restitutions, qui est élu au premier tour, « tout d'une voix[1] ». L'unanimité s'était d'abord portée sur l'architecte Léon Dufourny, secrétaire par intérim ; mais le riche, délicat et indolent dilettante, toujours distrait par ses albums d'Italie et ses livres rares, sollicité par le souci de mener à bien l'*Histoire de l'Art par les monuments* de d'Agincourt, et déjà hanté par le projet d'une édition des Lettres de Poussin, refuse. Mais il avait lui-même désigné aux suffrages déjà tout disposés de ses collègues son prédécesseur aux champs d'Agrigente, grand italianisant comme lui. « Vous pouvez imaginer, lui écrit-il, combien nous le désirons vivement[2] ». Quatremère accepte la charge[3] ; il l'avait tant souhaitée, dès 1791, quand il tâchait d'instituer une place de « surveillant » à la tête de l'Académie nouvelle dont il traçait le plan[4] ! Il la garde vingt-trois ans,

dit longtemps avant lui. — La Révolution ayant éclaté en France, Quatremère, qui ne voyait que République dans les livres qu'il commentait, et qui ne parlait que de la Grèce et de Rome, revint à Paris, croyant, comme Lycurgue, y venir donner des lois.

Il se montra dans tous les clubs : une grosse voix, un grand front, le mot de liberté à la bouche, le firent regarder comme un fort athlète de son parti. Devenu président de plusieurs clubs grâce à ses motions jacobines, élu membre de la Commune puis du département, il parvint à obtenir le mandat de député à l'Assemblée Législative.

Il ne faisait encore partie que du département lorsque David d'accord avec lui se présenta au département... Quatremère, sur LA DEMANDE DE DAVID, fit décider que dorénavant l'École de dessin prendrait le nom d'*École nationale des Beaux-Arts...* »

1. *Moniteur*, 31 mars 1816, — et Arch. Acad. B.-A., *Proc.-verb.*, 30 mars.

2. Cf. la lettre citée par H. Jouin, *op. cit.*, p. 52.

3. Le transfert des fonctions et les remerciements de Quatremère : Arch. Acad. B.-A., *Proc.-verb.*, 13 avril 1816.

4. Renou, *Réfutation à la seconde suite*, p. 3.

et la marque si fortement de sa personnalité, que le souvenir de Lebreton, son unique prédécesseur, s'efface désormais dans les lointains du Brésil où il est parti mourir. C'est ici que commence son hégémonie.

N'oublions pas que l'Académie exerce alors sur les arts un véritable pouvoir de direction officielle ou officieuse : non seulement elle dirige le concours des grands prix, en donne les sujets, en rédige les programmes, en juge les résultats, qu'elle proclame dans la séance publique d'octobre, apprécie les envois des pensionnaires de Rome dans un rapport qui est lu en séance publique et leur est ensuite communiqué, présente au ministre trois candidats aux fonctions de directeur de la Villa ; mais encore le Gouvernement, les particuliers la consultent à l'envi sur les commandes, projets, récompenses, et admissions au Salon[1]. Il n'a pas tenu à lui que ces attributions ne fussent plus étendues : les ministres de l'Intérieur et directeurs des Beaux-Arts refrénèrent un peu son impérialisme.

Or, si le secrétaire perpétuel n'absorbe pas en lui toutes ces attributions, il en règle l'exercice. Quatremère a certainement participé à l'ordonnance du 9 juillet 1816 qui détermine sa compétence[2]. Le secrétaire perpétuel recueille tout ce qui est proposé, discuté, adopté dans les séances, les lectures, les rapports, les discours, rédige le procès-verbal, entretient les correspondances avec les ministres, avec l'École de Rome, avec les particuliers, rédige les mémoires de l'Académie, rend compte de ses travaux annuels en séance publique, y lit les notices historiques sur les académiciens décédés, et proclame lui-même les Grands Prix. Il est de droit de toutes les commissions[3]. Quatremère eût voulu davantage : il s'attribuait dans son projet le droit de désigner tout seul son remplaçant en cas d'absence ou de maladie.

1. Ordonnance royale du 9 juillet, établissant le règlement définitif de l'Académie (Arch. Acad. B.-A., *Proc.-verb.*). — Cf. L. Aucoc, *Lois, règlements et statuts concernant les anciennes Académies et l'Institut*, 1889, p. 268-275.

2. Art. 17 du règlement confirmé par l'ordonnance du 9 juillet.

3. Art. 38 (*id.*).

Grille, du Ministère de l'Intérieur, fait justice de cette exigence[1]. Mais au sujet de la plus grave des transmissions de pouvoir, celle qu'amène la retraite ou la mort, il a pris sa revanche : il a longuement préparé la nomination de son successeur Raoul Rochette, en qui il croyait trouver l'héritier fidèle de ses principes.

Mais que signifient les attributions par ordonnances ou les règlements à côté de ce pouvoir inanalysable qu'est l'autorité? Ici les témoignages abondent : tous ses biographes, A. Maury[2], Adolphe Leclère, Guigniaut[3], Delaborde[4], nous disent sa domination. Il n'avait pas reconstitué ici le fameux triumvirat qui faisait la loi à l'Académie des Inscriptions : il régnait seul. Les lettres à lui adressées par les artistes[5] attestent le respect mêlé de crainte qu'il inspire à ces quarante sensibilités toujours un peu fantasques. Carle Vernet s'excuse de prolonger son absence comme on se disculpe près d'un régent de collège[6]. Baltard lui recommande telle requête à l'Académie parce que « son autorité est d'un poids bien puissant[7] ». David d'Angers, Lemaire, Gatteaux, Ingres....., presque tous, prennent avec lui le ton qui convient à l'égard de quelqu'un d'assez distant, qui est toute raison. Dans le dépouillement des procès-verbaux, ou des dossiers d'archives, on trouve très peu de traces, jusqu'en 1830, d'une résistance à ses goûts, comme dans l'affaire d'Em. David

1. *Rapport du bureau des Beaux-Arts* (Arch. Nat., F[17] 86171).
2. *Biogr. univers.*, t. XXXIV, p. 611.
3. *Mém. Institut*, Acad. des Inscr., t. XXV, p. 391, et t. XXVII, p. 203.
4. *Op. cit.*, p. 252-253.
5. L'ordonnance royale de réorganisation du 21 mars 1816 (*Moniteur* du 26 mars) établit 4 sections, Peinture, Sculpture, Architecture, Musique et Gravure, et nomme : *Peintres :* Spaendonck, Vincent, Regnault, Taunay, Denon, Visconti, Menageot, Gérard, Guérin, Lebarbier, Girodet, Gros, Meynier, C. Vernet. — *Sc. :* Roland, Houdon, Dejoux, Lemot, Cartellier, Lecomte, Bosio, Dupaty. — *Arch. :* Gondoin, Peyre, Dufourny, Heurtier, Percier, Fontaine, Rondelet, Bonnard. — *Grav. :* Bervic, Jeuffroy, Duvivier, Desnoyers.
6. La première fois c'est son fils, Horace Vernet, directeur de la villa Médicis, qui le retient, la seconde fois c'est la fièvre-tierce : « mais son absence ne durera pas » (Arch. Acad. B.-A., lettres du 14 novembre 1829, du 27 octobre 1830).
7. Lettre de Rome du 10 novembre 1835 (Arch. Acad. B.-A.).

et de Cicognara. Ils sont parfois en retard pour leurs rapports : « Vous connaissez, écrit-il à Guérin, la difficulté qu'il y a de faire marcher une assemblée comme un seul homme[1] ». Aussi avisé qu'autoritaire, pour obtenir l'assiduité aux séances où l'on juge les concours aux grands Prix, il a établi des droits de présence ; et comme le ministre s'étonne de l'augmentation des dépenses, il lui répond qu'après tout « chaque académie dispose des fonds qui lui sont accordés, comme elle le juge convenable pour ses intérêts[2]. » Aussi les artistes n'ont-ils que déférence pour cet énergique défenseur de leurs intérêts. Il a été en toute occasion, en esthétique (l'Imitation, 1823), en polémique (l'affaire Horace Vernet, 1829-1830), en administration (la crise de l'Académie en 1831), leur conscience, leur voix. Il n'a pas été un secrétaire perpétuel : il fut l'Académie elle-même.

Cela explique son autorité sur les élections, dont A. Maury, qui l'a vu à l'œuvre, porte témoignage. Elle le grandit de tout le prestige que l'Académie elle-même, pourtant déchue des privilèges exclusifs d'avant 1791, exerce sur les esprits. Même avant son secrétariat, avant le rétablissement de l'Académie, qui n'est encore que la classe des Beaux-Arts de l'Institut, ardente est l'aspiration des artistes, et très significative la nature des titres invoqués. En mai 1815, la section de peinture disposait de cinq places vacantes. Robert-Lefévre, candidat, est surtout portraitiste : aussi ne prétend-t-il pas « concourir avec les grands talents » ; mais puisque la classe admet les peintres de genre, pourquoi se fermerait-elle aux portraits, que, pour son compte, il s'attache à faire « dans le même style que la peinture historique » ? Carle-Vernet affirme que « l'honneur d'appartenir au premier corps académique de l'Europe est le but de tout artiste », et le peintre qui ne cherchait dans le triomphe de Paul Emile,

1. Lettre du 14 novembre 1823, à Guérin, directeur de l'École de Rome (Arch. Acad. B.-A.). — Très souvent (par exemple lettre à Guérin, 16 février 1819) il enregistre avec satisfaction l'adhésion de l'Académie à ses avis.

2. *Rapport au ministre de l'Intérieur*, 8 novembre 1822 (Arch. Nat., F[17] 86171).

dans les Funérailles de Patrocle, dans les batailles de Marengo et d'Austerlitz, que des prétextes à chevaux, signe bravement, pour la circonstance, « C. Vernet, peintre d'histoire ». Guérin, qui ambitionne aussi « l'honneur de faire partie d'un corps justement célèbre, centre et foyer des connaissances humaines », est encore un « peintre d'histoire » : il sait que sa Phèdre, son Andromaque, son Marcus Sextus et son Caton d'Utique n'y contrediront pas. Valenciennes n'est qu'un paysagiste ; aussi une candidature est « peut-être de ma part bien téméraire », écrit-il. Pourtant « je crois avoir contribué à ramener le bon style dans le genre de composition du paysage historique » ; témoin le grand succès de l'*Éruption du Vésuve*[1] !

L'Académie rétablie en 1816, c'est Quatremère qu'on essaie de gagner. C'est plus vite fait que d'invoquer le « style historique », dont il a passé sa vie à proclamer la majesté. Les candidats, s'ils s'adressent à lui et non au président, comme Poyet, Siméon, La Rochefoucauld, font appel à sa « juste influence »[2]. Il signale avec fierté, surtout à la mort de Taunay en 1830, quand on attaque violemment l'Académie, que le nombre des prétendants a encore augmenté[3]. Il a dû lire avec toute la joie dont sa nature abstraite est capable, dans les lettres de candidature, les hommages prosternés à l'institution académique représentée par lui. « Quel beau jour, lui écrit Blondel, s'il m'était donné de m'asseoir...! »[4]. « Aspirer au titre le plus flatteur, à la plus noble distinction dans la carrière à laquelle je suis voué, lui écrit H. Vernet, est un sentiment trop général parmi les artistes, et trop honorable pour chacun d'eux pour que j'aie à m'excuser de l'éprouver... »[5]. La

1. Arch, Acad. B. A. : dossier 1815.

2. Arch. Acad. B.-A. : les lettres de candidatures forment, à chaque vacance, un dossier spécial, où manquent aujourd'hui les lettres des artistes les plus notoires.

3. *Procès-verbaux*, 8 mai 1830. — *Id.*, 23 août 1828 : 17 candidats pour la succession de Houdon ; en 1829, 19 pour la succession de Rondelet.

4. Arch. Acad. B.-A. : Lettres de candidatures de 1826.

5. *Id.*, dossier 1825 (lettre du 22 janvier au secrét. perpét.).

lettre d'Ingres est encore plus pénétrée de vénération[1]. Vaudoyer, qui connaît l'homme, lui rappelle qu'ils sont « contemporains de Rome[2] ». Lemonnier, moins adroit, fait valoir qu'il appartenait à l'ancienne Académie royale[3].

Même en tenant compte de son influence, il faut se garder de lui attribuer des élections qui sont en définitive le résultat d'un vote collectif. A titre de pure indication, retenons qu'en peinture Prudhon, maître du modelé velouté, dernier héritier des grâces du XVIIIe siècle, entre à l'Académie (1816) sous le secrétariat de Quatremère, qui l'aime un peu comme on aime son péché. Garnier (1817), Hersent (1822), Thévenin (1825), Blondel (1832), Abel de Pujol (1835), Picot (1836), Langlois (1838), relèvent de la discipline davidienne. Mais Drolling (1833) est parent des petits hollandais, Lethière (1818) a dans son académisme quelque jactance espagnole et du coloris ; Heim (1829) sait croquer ses collègues, en dessin, avec un très fin sentiment du caractère ; Granet (1830) s'est voué au jeu pittoresque des lumières et des ombres sous les vieux cloîtres ou dans les nefs d'églises qui n'ont rien « d'antique » ; H. Vernet (1828) passe pour novateur parce qu'il tourne le dos à la mythologie et à l'histoire ancienne, et qu'il s'efforce à l'action, au mouvement. Quant à Delaroche (1831) et Schnetz (1837), l'*Artiste* fait campagne pour eux.

1. « M. le secrétaire perpétuel. — L'honneur que l'Académie a bien voulu me faire en me nommant un de ses correspondants et quelques encouragements que j'ai reçus de plusieurs de ses membres sur les tableaux que j'ai exposés au Salon me font espérer que, par une suite de sa bienveillance, elle voudra bien m'admettre au nombre des candidats qui lui paraîtront dignes par leurs talents de concourir pour la place que la mort de M. Girodet laisse vacante. Être admis dans cette liste serait pour moi une récompense bien flatteuse, ainsi que l'assurance que la direction que j'ai donnée à mes études a obtenu l'approbation de l'Académie. Ce serait aussi un puissant encouragement pour redoubler d'efforts et me rendre digne d'aspirer un jour à l'honneur de faire partie de cet illustre corps. — Je vous prie, M. le secrétaire perpétuel, en témoignant à l'Académie ma gratitude de ce qu'elle a déjà fait pour moi, de lui faire connaître le vœu que j'ose former d'être compris dans la liste des candidats pour la place qu'occupait l'artiste célèbre maintenant l'objet de nos éternels regrets... », Paris, 17 janvier 1825 (Arch. Ac. B.-A., dossier 1825).

2. Lettre du 24 avril 1823 (Arch. Ac. B.-A.).

3. Lettre du 18 oct. 1816 (*id.*).

Il est impossible de savoir dans quelle mesure Quatremère a participé à ces pseudo-hardiesses[1]. La plus belle, en tous cas, fut d'élire comme correspondant en 1823, puis comme académicien en 1825, Ingres, très choyé des romantiques, honni naguère de Kératry pour sa manière « chinoise » ou « gothique »[2]. A cela sûrement, nous le verrons, Quatremère a contribué. En sculpture, David d'Angers (1826) est le seul à rompre, parmi beaucoup de repentirs, avec l'observance davidienne ; il est pourtant vraisemblable que Quatremère a donné sa voix à cet ami de Canova. Parmi les architectes élus, Debret (1825) est le seul à avoir eu, à Saint-Denis, quelques velléités gothiques, mais avec quels scrupules et quelle ignorance ! Ainsi, tradition, avec quelques pas circonspects vers la nouveauté, telle est, sauf le cas Ingres, toute l'initiative que l'Académie a osée de 1826 à 1839 sous les auspices de Quatremère. En revanche Delacroix reste à la porte en 1837 et 1838 : on lui préfère Schnetz, Langlois et Couder[3]. En 1836 Charlet s'entend dire qu'il ne sait faire que de « petits dessins ». Le sculpteur Espercieux se plaint à David d'Angers d'avoir en vain sauvé la vie à l'ancien proscrit de 1793 : « Chaque fois qu'il a été question de m'appeler à l'Institut, j'ai toujours eu contre moi la voix de Quatremère de Quincy »[4]. Raisons politiques peut-être ! mais raisons d'art contre Alavoine[5], qui encombre la place

1. Les feuilles de dépouillement des scrutins aux Arch. Acad. B.-A., sont intéressantes pour mesurer le crédit de chaque artiste d'après le nombre des voix qu'il recueille à chaque tour ; mais, bien entendu, elles ne signalent pas la personnalité des votants.

2. On a cependant exagéré la froideur de l'École classique et du gouvernement à son égard avant 1825. Correspondant de l'Académie dès le 27 décembre 1823, il était en 1817 chargé de travaux pour la décoration du palais de Versailles (Arch. Nat., O³ 1397). Le vœu de Louis XIII lui est commandé en 1820 par la protection du marquis de Pastoret qui a grand crédit à l'Institut ; et il est l'ami d'Artaud, un des plus assidus correspondants et admirateurs de Quatremère.

3. Arch. Acad. B.-A. (Lettres de candidature à la succession de Gérard, dossiers 1837 et 1838).

4. Cité par H. Jouin, *David d'Angers*, 1878, t. II, p. 177.

5. Candidat dès 1829 à la succession Rondelet (Arch. Acad. B.-A., dossier 1829).

de la Bastille de son éléphant et restaure avec amour la cathédrale de Rouen.

Les académies, selon Quatremère, sont beaucoup plus propres à conserver qu'à créer. Aussi ne faut-il pas « comprimer le génie » : cependant, comme on ne peut espérer, dans les temps modernes, voir les arts prendre un essor spontané comme à la Renaissance italienne, il faut bien que les gouvernements entretiennent le feu prêt à s'éteindre[1]. Les académies sont les Vestales de ce feu sacré. Pour éclairer les voies qui mèneront à l'Académie les artistes de bonne volonté, Quatremère se consacre d'abord au « Dictionnaire des Beaux-Arts[2] ». Depuis 1810 il faisait partie de la commission[3], mais à la réorganisation de l'Académie, le 24 février 1816, une nouvelle commission est nommée[4] pour préparer les articles qui, après avoir été discutés et adoptés en assemblée, fixeront les « règles du goût », les lois des genres, le sens des termes ; Quatremère est désigné pour les articles de théorie générale. Nul ne s'est plus régulièrement attaché ainsi à obtenir que l'art ne soit pas un instinct, mais l'application consciente et méthodique d'une doctrine. Il lit de 1816 à 1839, sur le sens où il faut entendre *génie, esprit, caractère, style, sagesse, ordre, harmonie...*, une série d'articles[5], dont les uns, non imprimés, ont servi aux rédacteurs du dictionnaire de 1858, dont les autres sont passés dans le *Dictionnaire Encyclopédique d'Architecture* à partir de la deuxième partie du tome II ; en fait, ce dernier ouvrage, sous ses deux formes successives *(Dictionnaire Historique d'Architecture, 1832)* coupait l'herbe, par larges tranches, sous les pieds des confrères.

Il est un autre de ses devoirs académiques dont il s'ac-

1. *Journal des Savants*, 1819, p. 405.
2. Art. 34 des Règlements et Statuts.
3. *Notice* de Lebreton sur les travaux de la classe, lue le 6 oct. 1810.
4. *Proc.-verb.*, 24 février 1816 ; 7 membres : Vincent pour la peinture, Dufourny pour l'architecture, Lemot pour la sculpture, Lebreton pour la gravure, Mehul pour la musique, Visconti pour les antiquités, Quatremère de Quincy pour la théorie générale.
5. *Proc.-verb.*, passim, de 1816 à 1831.

quitte avec zèle, et solennité. En chaque séance publique des quatre académies il répond ex cathedra, par une profession de foi magistrale, aux scandales artistiques qui viennent d'éclater, aux blasphèmes des romantiques. Jamais de nom, jamais d'exemple précis ; toujours la généralité et les principes éternels, enveloppés d'amphigouri. En esprit classique, la pensée déchoit quand elle s'applique au particulier. Mais l'allusion reste claire : elle donne à ces pages, avec la passion latente qu'on perçoit sous les maximes, la vie de l'actualité, de la lutte, et de la défaite pressentie. Plusieurs de ces discours[1] ne sont que des extraits de ses grands ouvrages de doctrine, l' « Imitation » et l' « Idéal » : simples escarmouches avant les grands combats. Nous les avons étudiés ailleurs.

Les autres sont plus décisifs. La monarchie a favorisé les sujets d'Histoire moderne et nationale ; elle fait fête à l'Entrée de Henri IV à Paris, de Gérard (S. 1817), et commande à David d'Angers une statue de Condé... La légende napoléonienne s'épanouit dès 1817 et 1820 dans les séries lithographiques de Charlet. La guerre d'Espagne (1823) recommence aux tableaux de Bellangé, Génot, Heim, C. Vernet, H. Lecomte, Crépin : voici paraître les loques espagnoles sur le fond de Pampelune ou de Cadix. La guerre d'indépendance de la Grèce (1821-1829) nous vaut le *Vieillard grec* de Cornu, le *Pillage du Couvent* de Robert Lefèvre, *Ali-Pacha de Janina* par Dupré, et surtout les *Massacres de Chio* de Delacroix[2]. Une exposition spéciale s'ouvre à la galerie Lebrun, en 1826, au profit des Grecs : on y voit le combat du Giaour et du Pacha, du même Delacroix.

Exotisme, orientalisme, couleur locale ou simplement débauche de couleur..., Quatremère indigné se lève, et, le 24

1. 24 avril 1818 : « Sur le principe élémentaire de l'imitation » ; mai 1819, « Sur l'objet principal des Beaux-Arts et le véritable objet de l'imitation » ; mai 1820, « Sur l'illusion... dans les ouvrages des Beaux-Arts » ; avril 1822, « Sur quelques méprises réciproques en peinture et en poésie » ; mai 1837, « Fragment sur l'Idéal dans ses applications aux arts du dessin ».

2. *Explication des ouvrages de Peinture et Sculpture..., exposés le 1er mars 1825*

avril 1825, en séance publique, dénonce cette « maladie récente » qui consiste à délaisser les sujets antiques[1]. Il faut bien immortaliser nos gloires nationales, mais il y a la manière. La bonne c'est de « généraliser » ; la peinture est avant tout l'imitation du corps humain, qui ne laisse voir sa noblesse, son « héroïsme », que nu. Le costume moderne, l'uniforme surtout, n'est qu'une mascarade ; à favoriser les sujets de batailles, « les branches subalternes de l'art, le gouvernement frappe le tronc de stérilité ». Voilà pour Horace Vernet ! La déclaration de guerre du Secrétaire perpétuel est entendue dans les ateliers. Jal, ravi que Vernet ait peint sur le pont d'Arcole[2] un soldat qui fait la culbute en montrant son fond de culotte, s'écrie : « Un classique aurait peint là un Ajax, et M. Quatremère de Quincy l'en aurait longuement félicité pour trois raisons : la première, la seconde et la troisième » ; et il l'évoque prêchant à l'Académie, « sur un ton nasillard, pour les grands dieux de la mythologie »[3].

Les collections, musées, expositions redoublent? On va ouvrir au Louvre le musée Charles X? Quatremère se lève de nouveau, et, en avril 1826, rappelle que la destination publique des œuvres est la « principale cause du développement et de la perfection des arts[4] ». Dans ces « serres », les œuvres sont comme des plantes étiolées, sans parfum. L'antique Rome eut aussi, dans les Portiques d'Octavie, dans les galeries du Palatin, dans celle de Vespasien au temple de la Paix, de vastes musées : ils n'ont pas produit un seul artiste romain. — A partir du salon de 1827 le roman-

dans le musée du Luxembourg, Paris, 1825, in-12. — *Explication des ouvrages de peinture exposés au profit des Grecs, galerie Lebrun*, Paris, 1826, in-12. — *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Musée Royal des Arts le 25 août 1824*, Ballard, 1824.

1. « De l'emploi des sujets d'histoire moderne en poésie et de leur abus dans la peinture » (*Mém. de l'Institut*, Recueil de discours).

2. *Sal. 1827*.

3. *Esquisses, croquis et pochades sur le Salon de 1827*, Paris, 1828, p. 144. 538.

4. *Extrait d'un ensemble de recherches historiques et philosophiques sur la cause principale du développement et de la perfection des Beaux-Arts chez toutes les nations*, Paris, Didot, 1826.

tisme fait rage; le *Sardanapale* de Delacroix en a déchaîné « l'orgie ». Quatremère, de son fauteuil, ramène l'attention des artistes vers « le beau fixe et universel[1] », dont l'image a été arrêtée depuis des siècles par le consentement des générations chez les peuples d'élite. N'écouter que son sens personnel, le christianisme dit que c'est hérésie : peindre, chacun à sa façon, l'homme tel qu'on le voit, Quatremère dit que c'est du « pyrrhonisme ». La doctrine, c'est « l'homme par excellence », et la « gardienne fidèle » de la doctrine c'est l'Académie. En avril 1828 et 1829[2], nouvelles attaques contre la manie de l'innovation, que les impuissants (les romantiques) confondent avec l'originalité. Mais « s'il y a du nouveau dans l'invention, il n'y a pas réciproquement de l'invention dans la nouveauté ! » De là « les drames sans unité, la peinture sans dessin, l'architecture sans ordres ». On veut tout détruire de ce qui fut fait : on veut « recrépir la nature humaine ! »

Les journées de 1830 ont encore exalté chez les artistes cette folie d'orgueil[3]. Alors Quatremère, poussé d'une double haine contre les deux Révolutions, dont l'une se réclame de l'autre, proclame le 2 mai 1833 la régression continue du génie dans les arts depuis l'antiquité, parallèle à la progression continue des sciences[4]. La querelle des anciens et des modernes est bien plus radicalement tranchée depuis la découverte des orignaux grecs, des marbres d'Elgin, qui sont pour nous faire honte à jamais. Cette découverte et « l'anarchie » romantique achèvent pour lui de prouver un dogme, que les hétérodoxes discutaient depuis le XVIIe siècle.

L'écho des ces grandes manifestations académiques franchissait les portes de l'Institut. Delacroix, qui se sent visé

1. *De l'universalité du Beau et de la manière de l'entendre,* lue le 24 avril 1827, Paris, 1827, in-4°.

2. *De l'invention et de l'innovation dans les ouvrages des Beaux-Arts,* Paris, 1828. — *De la nature de l'originalité et des deux principales méprises dont cette qualité est l'objet,* Paris, Didot, 1829, in-4°.

3. Cf. *Notice sur Gros,* 1836, p. 172.

4. *De la marche différente de l'esprit humain dans les Sciences naturelles et dans les Beaux-Arts,* Paris, Didot, 1833, in-4°.

par celle du 24 avril 1829, envoie en mai à la *Revue de Paris*[1] tout récemment fondée par Véron, l'impertinent article « *Des critiques en matière d'art* »; il s'amuse de voir « s'ouvrir l'arsenal des autorités, se déployer la série imposante des grands modèles »; et c'est bien à Quatremère qu'il songe à propos de ces « impayables inventions sur le beau, ce beau immuable qui change tous les vingt ou trente ans ». Jal[2], le « Journal du Commerce », « l'Artiste », les « Annales des Bâtiments » aiment mieux s'en prendre au raisonneur qu'aux raisonnements : c'est le sarcasme contre ces « harangues » ordonnées comme des syllogismes; on va « chercher des pavots aux séances publiques[3] ». La vérité est qu'elles les exaspéraient, donc qu'elles atteignaient leur but.

Leur portée cependant n'égalait pas celle des notices historiques sur les académiciens défunts. L'article 17 de l'ordonnance du 9 juillet 1816 les lui imposait comme une fonction; mais elles sont pour lui un vrai sacerdoce, qu'il exerce religieusement, avec des formules rituelles, durant vingt-deux ans. Il a créé le genre, dit Sainte-Beuve, « dans toute son élévation et sa sévérité, sinon avec tout son agrément..., et sur un ton amer de misanthropie[4] ». Personne ne fait attention à la repoussante médiocrité du style : on perçoit dans ses défauts des traits de caractère. Çà et là des mots jolis, comme « le système tranchant » des révolutionnaires, des anecdotes typiques, des faits piquants ou précieux pour l'histoire de l'art : Houdon est sauvé de la prison parce que son défenseur donne sa Sainte Scholastique pour une statue de la philosophie[5]; Peyre, à Fontainebleau, sauve des bustes d'empereurs romains en les faisant passer près du comité révolutionnaire pour de très bons citoyens de la république de Rome, des

1. 1829, t. II (mai), p. 170.
2. *Op. cit.*, p. 102.
3. *Annales des Bâtiments*, t. I, p. 378.
4. *Nouv. Lundis*, t. II, p. 233.
5. *Notice* Houdon, 1829, p. 399-400. Ce seraient plutôt Barère ou la femme de Houdon qui auraient donné le change sur l'identité (cf. P. Vitry, *Nouv. Arch. de l'Art français*, 1907, p. 210).

chevaliers et chanceliers de France en les donnant pour des Brutus ou des Publicola[1], « noms que le comité connaissait pour les avoir lus au coin des rues ». Quatremère est un de ceux qui ont activement propagé le paradoxe de la stupidité native, radicale, de la foule révolutionnaire. Sur les exigences des comédiens italiens, Heurtier fait faire volte-face à son Opéra-Comique d'abord tourné vers les boulevards[2]. Gondoin donne à Piranesi ses dessins de ruines de la villa d'Hadrien. « L'Histoire de l'Art par les Monuments » de d'Agincourt est, à vrai dire, composée par Léon Dufourny. Il a de l'humour à propos de la Fileuse, de la Diane Chasseresse, du Voltaire en robe de philosophe, de Houdon, et du Voltaire nu de Pigalle : quatre nuances du nu et du déshabillé. La notice sur V. Spaendonck est une velléité de grâce, laborieusement réussie parfois, en l'honneur des fleurs, de la marquise de Groslier, et de Canova son professeur. Jal, qui s'y connaît, lui accorde beaucoup d'esprit.

Malgré tout, c'est la gravité qui domine, presque liturgique. Il apporte ces trente-huit notices, « comme aux fêtes domestiques de l'antiquité les images des ancêtres venaient prendre place dans les réunions de la famille, dont elles étaient la gloire et la leçon[3] ». Il faut relier les générations d'artistes par le respect du passé, par le sens pieux de la tradition. Il essaie même d'acclimater à l'Académie l'originale institution de celle de Florence : une suite toujours croissante de portraits des académiciens, « espèce d'Elysée » où les vivants auraient eu profit à « converser avec les ombres des morts[4] ». C'est pour lui, pour l'École classique, que semble avoir été créé le mot : l'humanité se compose de plus de morts que de vivants. C'est dire que, dans les « notices » comme dans l'oraison funèbre antique, l'individu disparaît dans l'époque, l'œuvre dans le genre, le goût de l'œuvre dans la doctrine[5].

1. *Notice* Peyre, 1823, p. 272.
2. *Notice* Gondoin, 1821, p. 204.
3. *Notice* Chalgrin, 1816, p. 1-2.
4. *Notice* Roland, 1816, p. 102.
5. *Notice* Chalgrin, p. 2.

C'est ici l'idéalisme, qui voit l'abstrait dans le concret, le général dans le particulier et ce qui dure dans ce qui passe. Mais, pour Quatremère néoplatonicien, les idées sont plus réelles que les hommes : elles vivent, elles luttent. Aussi ces notices, œuvres de doctrine, sont-elles encore des gestes de combat.

A propos de chaque disparu, c'est toujours l'âpre protestation contre la croyance des jeunes au progrès dans l'art, contre la mauvaise conception de l'originalité[1]. Chaque notice proclame « ce principe éternel du beau, qu'on perd souvent de vue, mais qui n'en existe pas moins, comme le soleil, sous le nuage qui l'obscurcit », c'est-à-dire sous le romantisme[2]. Voici revenir, à propos de tous, surtout à propos de l'antiquaire Emius-Quirinus Visconti, le dogme de l'antiquité[3] ; puis le dogme de l'Italie et du « noviciat de Rome », où tous les académiciens sont allés, soit comme pensionnaires du Gouvernement, soit en pèlerinage privé[4]. Enfin c'est le dogme de l'Académie elle-même, recueil de « l'élite » : « une culture continuée y fait succéder sans interruption des talents nouveaux à d'anciens talents, comme on voit, sur ces arbres toujours verts, le fruit qui tombe remplacé par le fruit qui arrive[5] ..... Le jeune architecte couronné dans cette séance (Van Cleemputte, qui restaura le temple de la Sibylle à Tivoli, releva le théâtre de Taormine et édifia le Palais de la Cour des comptes à Paris), s'il se rappelle à la fin de sa carrière d'avoir assisté à l'éloge de

1. *Notices* Houdon, Bervic, Gondoin, La Barre. — On peut d'ailleurs emprunter aux anciens sans rester leur débiteur (*Notice* Prudhon).

2. *Notice* Prudhon.

3. « Jamais on ne nous délivrera des grecs et des romains », p. 160. « Plus le monde vieillira, plus ira s'augmentant le domaine de l'antiquité », p. 160, 169. — « Le goût antique est devenu fort heureusement aujourd'hui moderne » (*Notice* Duvivier, p. 183).

4. *Notices* Lecomte, Gondoin, Regnault, Meynier, etc... — Labarre parmi les architectes, et Cartellier parmi les sculpteurs, sont les seuls à n'avoir pas été au « séminaire » de Rome. Mais ce dernier y supplée par une très riche collection de gravures d'antiques et des maîtres. Parmi les peintres, V. Spaendonck n'a pas passé les monts, mais qu'importe pour les fleurs !

5. *Notice* Roland, p. 101.

M. Chalgrin, qui aurait pu être son maître, se souvenant que Servandoni fut celui de M. Chalgrin, embrassera dans sa pensée la durée d'un siècle et demi, et pourra se regarder, selon ce nouvel ordre généalogique, comme descendant à la seconde génération d'un des plus célèbres architectes du XVIIIe siècle. » Exalté à ce point, le sens de la tradition devient une sorte de mysticisme. La forme solennelle, presque religieuse, de ces thrènes académiques, surtout dans les préambules, s'harmonise à la foi qui s'y exprime. Ce sont d'incomparables documents historiques sur un état d'esprit qui a sa beauté, sa grandeur, jusque dans l'excès, et que le romantisme essaya de supprimer comme une maladie.

Chaque notice reprend un article de foi de l'esthétique : l'éloge de Bervic (1823) est celui du « grand genre historique », les éloges de Girodet (1825) et de Gros (1836) sont la condamnation des sujets modernes, surtout militaires; celui de Spaendonck (1822), compatriote de V. Huysum et de tous ces merveilleux petits maîtres tulipiers de Hollande, ravale au deuxième rang dans la hiérarchie des genres la peinture de fleurs, qui n'imite que « le règne végétal ». Car il y a dans les genres artistiques, comme dans l'ordre de la nature, une graduation : « chacun d'eux a sa mesure de difficulté, de talent et d'estime, comme chaque genre de modèle participe aux dons de la pensée, du sentiment, de la vie, du mouvement. » L'imitation de l'homme est au premier rang, puis vient celle des plantes et des fleurs ; celle de la matière inerte occupe le dernier. Voici pour Chardin, et voilà pour V. Daël, pour Redouté, et tous les paysagistes qui poussaient dru au salon de 1822. A propos de Prudhon (1824) il condamne la miniature qui ne reproduit que « les infiniment petits de l'imitation » : voilà, derrière Prudhon qu'il plaint d'avoir été forcé par la misère de la pratiquer, pour Augustin, pour MM^mes Jaquotot et de Mirbel, pour Saint, Isabey et Mansion..., qui essaient de maintenir au salon de 1824[1], et après, le genre délicat et si français que la Révolution et

1. Cf. *Moniteur*, 1824, p. 1584 (signé D).

l'Empire eux-mêmes avaient choyé. Un tel dévot du colossal ne peut regarder la miniature que comme un péché mignon, mais un péché.

A côté des genres Quatremère juge les époques et les individus. Comme la plupart des académiciens qui disparaissent entre 1816 et 1838 sont nés vers le milieu ou le dernier tiers du XVIIIe siècle, et ont plus ou moins collaboré à la Renaissance idéalo-antique qui va de 1770 à 1800, chaque notice à son début déplore « l'éclipse » et célèbre la nouvelle « aurore[1] ». Sa haine politique escamote l'art de la Révolution au profit de l'Empire. Il passe sur les débuts de Cartellier : les statues de la Pudeur et de Vergniaud ; sur les dessins républicains de Prudhon, sur l'esquisse de la *Séance du 10 août* de Gérard (1794), sur la *Liberté ou la Mort* de Vincent (S. 1795)... Il ne faut pas qu'il soit dit et prouvé que les sentiments républicains puissent s'exprimer en beauté[2] ; il veut et est longtemps parvenu à nous faire oublier l'atelier bruyant du Panthéon où, sous sa propre direction, la sculpture essayait de se régénérer, forme et fond, sur de nouveaux principes. Vandalisme à l'égard du passé, perpétuel avortement quant au présent, voilà toute la Révolution. C'est lui qui a le plus contribué à lancer ce double lieu commun, qui, avidement propagé par la Restauration, a fait loi jusqu'aux travaux de Renouvier en 1860[3]. « Ce mot de Révolution revient comme annonçant une sorte de lacune, un espace désert et stérile » dans l'histoire de l'art[4]. De même, l'Empire a été néfaste par la préférence donnée aux genres « parasites » ou « subalternes » : le portrait et la bataille. Il a gâté David, perdu Gros et Girodet. L'esprit sco-

1. *Notice* sur Bervic, p. 252, sur La Barre, p. 124, etc.

2. La Révolution, où « tous les rangs de talents se confondirent sous le niveau d'une foule confuse, où le suffrage d'une majorité numérique ne pouvait manquer d'échapper à la médiocrité, qui ne manque jamais d'avoir le nombre pour soi » (*Notice* Girodet). — Il passe sous silence le *Peuple Français sous la figure d'Hercule* de Lemot (1795), etc.

3. *Histoire de l'Art pendant la Révolution*, 1863, 2 vol. Cf. les protestations contre la partialité de Quatremère, t. I, p. 2, 3, 23, 34.

4. *Notice* Spaendonck.

lastique, en multipliant les concours, multiplie les morceaux d'études où l'on cumule « tous les genres de nature » : tels les Sabines de David et le Déluge de Girodet[1]. Un peintre, qui a déjà rang parmi les maîtres, voit dans le Déluge où sombra le monde, un simple prétexte à montrer qu'il possède, comme un bon élève, l'académie de l'enfant, de la femme, de l'homme mûr et du vieillard. Et le concours décennal de 1810 décerne le prix le plus considérable que l'Empire ait jamais donné à ce chef-d'œuvre de scolarité.

Quant aux artistes eux-mêmes, les notices historiques sont les arrêts successifs d'un Jugement dernier où l'École fait, avec lui ou par lui, le départ du bon et du mauvais dans leurs œuvres. La discrétion qu'exigent la politesse raffinée de l'époque et les circonstances ne fait que souligner les réticences. Parmi les architectes Chalgrin aura l'éternel honneur d'avoir voulu ramener les églises chrétiennes à « l'unité de plan et d'ordonnance des temples antiques » : Saint-Philippe du Roule (1776-1784), avec sa toiture en charpente, est du type des basiliques romaines. Enfin on vit un portique de colonnes doriques couronnées d'un fronton remplacer les insipides portails en placard et à plusieurs ordres l'un sur l'autre, qui indiquent plusieurs étages dans un édifice qui n'en comporte aucun : le mal vient de l'excessive élévation des nefs gothiques. Voilà une leçon pour « l'esprit novateur », au moment où Debret va commencer les restaurations gothiques de Saint-Denis. Dufourny s'intéressait aussi aux « abîmes du moyen âge », mais par pur dilettantisme : quand il s'agissait de construire, il faisait, comme à l'École botanique de Palerme, du dorique grec de Pæstum. L'éloge de Peyre contient une critique du romantisme anticipé des barrières de Ledoux, « néologies ambitieuses ». Tous, Heurtier, Bonnard, Hurtault, Rondelet, Molinos et Legrand, La Barre, reçoivent sur leur tombe un brevet d'orthodoxie pour

1. *Notices* Gondoin, surtout Girodet, Gros, etc... — Le règne de L. Philippe est plus funeste encore : les notices sur Gros et Gérard sont étonnantes d'audace dans le dénigrement.

avoir redressé et tendu la ligne après les « plans ondulés » d'Oppenort et de l'école du Borromini[1].

Les sculpteurs courent plus de risques que les architectes. Quatremère passe vite sur Lecomte (notice 1818), trop enfoncé dans le XVIIIe siècle (né en 1737), élève de Falconnet, et trop enclin au bas-relief portatif, qui n'est qu'un tableau sculpté. Il perçoit (1819) chez Roland un sens très vif du réel, qui le gêne : le Caton d'Utique (1779) semble « moulé sur le modèle vivant », la statue d'Homère réussit tout juste à concilier l'idée de la poésie avec le réalisme d'un corps sénile, les statues de Tronchet et de Malesherbes traitent (c'était malheureusement nécessaire !) le costume moderne, « si ingrat pour l'art ». L'Ajax de Dupaty fait honte à « la jactance frénétique..., au bizarre contournement de l'attitude et des formes », probablement du Prométhée pourtant si sage de Pradier (Salon 1827) ou du Spartacus de Foyatier (id.), que Jal exalte. Mais Quatremère dissimule à peine son antipathie pour l'art si franc de Houdon (notice 1829[2]) : malgré dix ans d'Italie et le Saint-Bruno, son goût n'est pas « des plus élevés ». Quelle singulière idée d'avoir, en dépit des « traditions » classiques, déshabillé Diane la chaste ! Sans doute il habille le Voltaire décrépit, dont Pigalle nous avait dévoilé la hideur nonagénaire, mais le type est encore un compromis entre le style idéal et la vérité du portrait. L'amiral de Tourville n'est qu'une « pantomime agitée », « un coup de vent ». Tous ses portraits poussent la vérité jusqu'à « l'outrance », et c'est parce que le menu détail, et même la petite vérole, y pullule, que cet art est populaire : on sait ce que cela veut dire chez Quatremère. Issu de la vieille école du modèle, Houdon était déjà en 1815 un attardé que la Restauration négligea[3].

1. *Notice* Chalgrin.

2. Il fit détruire en 1791 ses bas-reliefs de l'Église Sainte-Geneviève, en raison de la destination nouvelle de l'édifice, mais sans regrets. — Sa notice est, au début, une critique de l'art de Pigalle, qui encouragea Houdon comme il l'avait encouragé lui-même.

3. Les deux notices les plus élogieuses sont celles de Cartellier et de Lemot.

Mais c'est aux peintres, soit qu'il les offre en modèles aux adversaires, soit qu'il les blâme doucement en enfants prodigues, que le secrétaire perpétuel demande le plus de leçons. La peinture est le plus exposée à tous les vices de l'imitation. Il nous montre le sage Vincent (notice 1817) tenant pour le Guide et le Guerchin, non pour les primitifs qu'autour de lui on a la manie de « singer » : avis à Ingres ! Prudhon a le sens de l'antique et le charme du Corrège, mais la flexibilité de son talent, cinquante ans plus tôt, l'aurait induit « au maniéré ». Devant ce délicieux alexandrin si près encore du XVIIIe siècle, Quatremère ne veut point paraître tout à fait dupe en cédant à la séduction. Le coloris et le contour sont conventionnels, les tableaux d'Histoire trop peu nombreux, et, dans la *Justice et la Vengeance poursuivant le Crime,* ce n'est pas le Crime que Prudhon a peint, c'est un criminel, et « ignoble ». Que ne l'a-t-il généralisé sous un costume allégorique, comme les êtres abstraits qui le poursuivent[1]. Il ne lui sert même de rien d'être copié des magnifiques bustes romains de Caracalla. Quatremère déplore que Prudhon ne soit pas resté en Italie, près de Canova : que de chefs-d'œuvre perdus ! Girodet, beau et pur talent[2], a cédé au romantisme de l'empire quand il alla chercher son sujet d'Ossian (1802) dans « les nuages et vapeurs », et surtout quand il ramassa ses sujets militaires sur les champs de bataille, aux pieds de Napoléon ; sa peinture a subi « l'enrôlement forcé », et a mis la vraie nature, c'est-à-dire l'idéal, « sous les bottes, les shakos ». Voilà, pour qui sait comprendre sans qu'on nomme, où en sont Lejeune, Bellangé, Vigneron, Langlois, et surtout H. Vernet dès 1822 et 1824. Cette même année 1825 Quatremère s'en prend encore aux

1. C'est une des maximes les plus familières à sa doctrine qu'il ne faut jamais associer les personnages réels et les figures allégoriques : Rubens y a failli (cf. l'*Imitation,* passim).

2. Quatremère est un de ceux qui ont contribué à mettre en relief « la pleyade célèbre qui, à partir inclusivement du peintre des Horaces » a dominé 50 ans l'art français : David, Girodet, Gros, Gérard, Guérin (*Notice* Gérard, 1838).

sujets modernes et militaires, si meurtriers au style idéal, dans son grand discours en séance publique.

Regnault lui-même (notice 1834), si apte pourtant à retrouver « quelques traditions du goût des peintres grecs », emprunte aux événements contemporains, au « costume rebelle ». Gros du moins était fait pour ce genre inférieur[1], et ce fut un bonheur pour lui d'être « enrôlé » dans la peinture militaire. Mais Quatremère ne se résigne pas à abandonner à l'ennemi ce beau talent, surtout au lendemain de l'ouverture du Musée de Versailles, où le genre militaire triomphe (1832). Au lieu de faire des batailles « démesurées, panoramiques, descriptives », Gros les résume, les synthétise en un épisode de premier plan. Aboukir se réduit à un trait de bravoure individuelle : Murat renversant le Pacha ; Eylau se concentre dans la visite tragique de l'Empereur au champ où gisent les morts, *après* la bataille, dont on voit s'évanouir au loin les dernières fumées. Voilà condamné le système moderne, qui suit les batailles modernes dans leur immense développement ou leur mêlée confuse. Quatremère a-t-il regardé l'année précédente (1834), au Salon, la Défaite des Cimbres de Decamps ? Mais Gros élève le genre prosaïque jusqu'à la vérité idéale, à la poésie. Les personnages, il les transfigure par le dessin et « la magie de la couleur », les sujets aussi, même repoussants comme à Jaffa. Et Quatremère, après avoir à demi arraché Gros aux romantiques[2], le montre s'élevant avec Sainte-Geneviève, sous la coupole du Panthéon (1824), dans les « plus hautes sphères de l'imitation », bien qu'ici encore il se soit préoccupé de la couleur « chronologique » des caractères et des costumes. Taunay nous apprend (notice 1834) que le paysage n'est pas le miroir d'une « réalité vulgaire, comme on l'a cru dans certaines écoles », et s'il a été chercher au Brésil des sites exotiques, il n'y a rien gagné. Sur Carle Vernet, éloge froid et

1. Les sujets militaires « ne demandent dans le dessin ni la science profonde des proportions poétiques, ni les variétés des formes idéales du corps humain, ni l'expression des innombrables affections de l'âme », p. 160.

2. Gros « voit en grand... et d'en haut » comme « Raphaël » ! p. 168.

bref : le meilleur de son œuvre est ...*le Triomphe de P. Émile*, à la suite duquel il est entré à l'Académie. Enfin l'éloge de Gérard (1838) nous apprend à ne jamais sacrifier « la forme au prestige du coloris », l'année même où Delacroix est chargé par le gouvernement de décorer la Bibliothèque du Palais Bourbon[1].

Ainsi descendait la voix du Juge, dans le silence des grandes séances publiques, sur la tombe des défunts. Ces Éloges fort habiles, où l'École s'exprime par son truchement officiel, ont un écho prolongé. La notice sur Van Spaendonck, bouquet de « fleurs de diction », de « couleur locale », a un très vif succès que la presse enregistre[2]. Lui-même écrit à Guérin que la notice de Gros (randonnée contre le romantisme) a fait plaisir à l'Académie et au public[3]. Mais l'ennemi est entré dans la place. Les élèves de l'École des BeauxArts eux-mêmes supportent avec impatience ce panégyriste obstiné du passé, et les jugements partiaux de l'Institut pour les Grands Prix. En 1825, pendant l'éloge de Girodet, sévère à la « charlatanerie » romantique, on siffle ; à la proclamation de Giroux, grand prix du paysage historique, nouvelle bordée de sifflets[4] ; Giroux tombe en pleurs entre les bras de son père ; on évacue la tribune. Ingres sort tout songeur, et Gros, qui présidait, s'en va écrire à David la chronique de cette séance, où Quatremère et l'École ont fait fière figure. En 1826, pendant l'éloge historique de l'architecte Bonnard, qu'il martèle lentement de son « menton lourd et large », les jeunes murmurent, interrompent, l'assemblée proteste, la lecture est suspendue, un détachement militaire pénètre dans la salle, le désordre redouble ; le détachement se retire, le calme renaît. Le gra

1. Gérard est excellent dans le portrait parce qu'il est peintre d'histoire, p. 208 ; vigoureux coloriste avec un excellent dessin, excellent dans les batailles parce qu'il les concentre..., p. 212.

2. *Annales de la Littérature et des Arts*, t. IX, p. 45.

3. 27 oct. 1826 (Arch. Villa Méd.). — Les Débats du 5 oct. 1829 enregistrent le succès de la notice de Houdon.

4. Am. Duval, l'*Atelier d'Ingres*, 1878, p. 10.

Moniteur déplore cette « scène affligeante[1] ». En 1835, la Notice sur l'architecte La Barre qui conçut la Bourse comme « un périptère grec », apologie chagrine des Grecs, est scandée de murmures[2]. Henri Monnier imite dans les ateliers le nasillement de Quatremère.

Mais les partisans sont là, académiciens, public bien pensant, critiques des feuilles bien posées, *Annales de la littérature, Moniteur, Débats*. Le *Moniteur* reproduit intégralement les notices. Les artistes attendent comme des arrêts sans appel celles des défunts, et redoutent la teneur de celle dont ils seront le sujet[3]. Ingres félicite Quatremère de l'Éloge de Gros. Clarac voit désormais en lui le « Critique des artistes modernes », et dépouille consciencieusement les notices pour ses propres biographies d'artistes[4]. Il est le critique académique, en face de Jal, le critique des « esquisses, croquis et pochades » en faveur des romantiques, et plus tard en face de Gustave Planche, leur rigoureux et quelquefois brutal champion dans l'*Artiste*. Delécluze lui emprunte beaucoup sans le citer[5]. Mais Sainte-Beuve rétablit ses droits de propriété : il a entendu quelques-uns des Éloges, et les admire, surtout à la lecture. Revenu, vers 1850, des préjugés extrêmes, il ne voit « rien de plus instructif » que ces notices, « exactes, simples (sauf quelques périphrases et tours solennels qui tiennent au goût du temps), mais d'une grande hauteur de principes et avec des remarques morales d'une juste finesse. Quelles belles et judicieuses notices que celles qu'il a données sur Visconti, Gérard, Girodet, Guérin et tant d'autres[6] ! »... Il y sent un juge né pour l'autorité, et « qui prouvait que l'ennui lui-même a son prestige ». Même chez

1. *Moniteur*, 9 octobre 1826.
2. *Moniteur du Commerce*, 1835, n° 883.
3. Quatremère, préoccupé de se documenter, rédigea un projet selon lequel chaque académicien aurait le devoir de recueillir sur celui qu'il remplace tous les renseignements nécessaires (Arch. Acad. B.-A., dossier 1837). C'est l'origine du discours du nouvel élu.
4. *Musée de sculpture*, t. I, p. 446 et passim.
5. Cf. les biographies de Gérard, Gros, Girodet, dans *Louis David*.
6. *Nouv. Lundis*, loc. cit.

Sainte-Beuve, quand il parle de Quatremère, la malice s'achève en respect.

C'est encore au nom de l'Académie qu'il fait et lance la première édition des *Lettres de Nicolas Poussin*[1]. Des documents d'archives[2] et des rapprochements de textes éclairent les circonstances curieuses où elle a paru : elle ne porte pas seulement la marque de son esprit impérieux qui corrige le texte de Poussin comme il juge de haut le génie de Michel-Ange ; elle est, à sa date, un acte de stratégie opportune que l'historien doit enregistrer.

Il ne connaît pas les lettres originales écrites à M. de Chantelou et qui sont aujourd'hui à la Bibliothèque nationale, mais seulement la copie qui en avait été faite en 1754 ou 1755 sous les yeux d'Antoine Duchesne, peintre et architecte fort cultivé, prévôt des Bâtiments du Roi, dont le petit-fils la céda à Léon Dufourny[3]. Celui-ci, dévot de Poussin dont il possédait quelques œuvres, avait aussi acquis en Italie les originaux des vingt-cinq lettres à Cassiano del Pozzo, imprimées en 1754 par Bottari dans ses *Lettere pittoriche*. Il caresse le rêve d'une édition complète.

Personne plus que Quatremère n'était au courant de ce beau projet, dont la destinée devait lui réserver tout le bénéfice. Lorsqu'à la mort de son ami, en 1823, la précieuse copie des Lettres à Chantelou passe à la vente publique[4], le secrétaire perpétuel, qui vient de prononcer à l'Académie l'éloge historique[5] de son confrère, de vanter la richesse de ses collections, sa générosité à y laisser puiser, mais aussi sa lenteur à les produire, n'a garde de laisser s'envoler au vent des enchères les feuillets sacrés : ce sont les lettres de noblesse du classicisme académique, et les titres anciens

1. Cf. Notre étude dans le *Bull. de la Société de l'Hist. de l'Art français*, 1909.

2. Archives de l'Acad. des B.-A., *Procès-verbaux manuscrits*, et Archives nat. F^{17} 86171.

3. Ph. de Chennevières, *Essais sur l'histoire de la Peinture française*, 1894, p. 307 sq.

4. *Catalogue des livres de la Bibliothèque de feu M. Léon Dufourny*, Paris, 1823.

5. *Notices historiques*, t. I.

du paysage historique. Poussin compose avec « Phydias » et Raphaël la trinité de l'Évangile.

Le coup de génie fut de mettre au compte de l'Académie l'achat et l'édition. Ne savait-on pas le Poussin réclamé, exalté par les pires romantiques? Entre mai et juillet 1823 il propose l'acquisition à l'Académie, la commission la décide, le Ministre l'approuve, et, par le ministère de maître Dubois, huissier, voilà les Lettres inédites entre les mains de Quatremère, comme une bulle de condamnation prête à foudroyer les paysagistes de la nouvelle école. Mais « cette dépense et son objet, écrit-il au ministre Corbière, resteraient stériles si le recueil ne recevait, par l'impression faite sous les yeux de l'Académie, la publicité qui fera jouir les artistes et le public des notions curieuses contenues dans cette correspondance[1] ».

Pour lui donner plus de portée, il fait décider que tous les exemplaires, puisqu'après tout les fonds de l'Académie sont « fonds d'État », seront déposés à la Bibliothèque du ministère de l'Intérieur, d'où le plus grand nombre irait enrichir les bibliothèques, écoles d'art et académies des départements : mesure d'utilité publique! Et surtout il assume lui-même le soin de composer l'édition.

Et quelle édition! « On ne saurait se figurer, selon son aveu touchant, combien de fautes, de non-sens et de bévues sur les noms propres et autres particularités il a été nécessaire de corriger; combien même de petites modifications on a dû introduire dans la rédaction même de l'auteur qui, parlant souvent italien en français, se trouve ne parler souvent ni français ni italien[2]. » Fidélité ici eût été « perfidie », et c'est en vertu des « égards » dus surtout à un épistolier qu'il maquille son texte. La vérité est qu'il a le parti pris de faire de Poussin, qui était fruste, un écrivain académique à la façon de 1824. En modifiant, en altérant ces lettres, il croit fourbir pour la bataille une arme déjà vieille

1. Arch. de l'Institut, *Procès-verbaux de l'Acad. des B-A.*, 7 juin, 19 juillet 1823. — Lettres de Quatremère au ministre, juin 1823 (Arch. nat.)

2. Lettre au ministre de l'Intérieur, 11 avril 1824 (Arch. nat.).

de deux siècles. C'est que le Salon de 1824 est intervenu : « Le succès brillant, porté jusqu'à l'engouement, est enlevé par les Massacres de Scio ». C'est l'invasion des peintres anglais. Le paysage romantique s'étale aux toiles de Bonington et de Constable, aux aquarelles de Copley-Fielding. Les vues exactes supplantent le paysage composé. Garneray s'est voué à la Normandie, Bourg d'Orschwiller aux paysages des bords du Rhin, Bidault lui-même évoque la gravité de l'Auvergne, avec la volcanique Royat et le sombre Tournoël. La Suisse elle-même détourne les peintres de la noble Italie. Aussi Quatremère extrait-il pour ces égarés la haute philosophie des lettres qu'il édite : méditer patiemment son sujet, exécuter lentement. Il en est tant qui, comme disait Poussin, « font un tableau en sifflant » ! Il ne fut jamais, lui, un virtuose de la forme, un peintre de sensations ; mais, dans son œuvre, il met toujours une pensée, une intention morale et il cherche ses sujets dans l'histoire. « Voilà un beau programme[1]. » De ces lettres toutes fraîches et de ce « génie guidé par la raison » Quatremère se réclame encore contre les romantiques, l'année suivante, dans la fameuse séance académique où il prononce sous les sifflets l'éloge de Girodet[2] et dont Gros envoie à David les échos vibrants.

Telle qu'elle est, sans scrupule critique, forgée à la hâte pour le combat, l'édition avait un mérite : d'exister et d'être la première. Elle n'a pas ramené Huet, Cabat, Dupré... vers le paysage fortement construit, où les grands arbres aux « beau feuillé » balancent leurs masses architecturales sur les héros de Rome ou de l'Arcadie, près des tambours de colonnes, des tombeaux ruinés, dont la via Appia ou Ostie ont fourni les exemplaires. Mais elle fut le point de départ de recherches nouvelles sur Poussin et elle a servi jusqu'aujourd'hui. Est-ce après l'avoir vue ou lue que, le 20 juillet 1824, Delacroix note sur son agenda : « Avoir de belles

1. Avertissement à la « *Collection des Lettres de N. Poussin* », et *Journal des Savants*, décembre 1824.

2. *Notices historiques*, t. I, p. 329.

gravures du Poussin et les étudier ? » Les citations qu'il fait dans son *Essai sur le Poussin*[1], c'est là qu'il les a prises. A l'Académie, Em. David lit en 1825 une *Notice sur les lettres... récemment publiées*[2], où le premier historien de notre art national tire vers la France, comme Delacroix, l'artiste que les italianisants revendiquaient tout entier pour l'Italie.

Toujours est-il que si l'édition princeps des Lettres de Poussin fut d'abord la pensée d'un artiste érudit et collectionneur, Léon Dufourny, elle est devenue, réalisée par Quatremère, un curieux épisode de la lutte des classiques et des romantiques. En 1824, elle fut et apparut à tous un acte trois fois officiel : par ses deux patrons, l'État et l'Académie, et par son auteur, qui essaya non sans succès parfois de restaurer en France une esthétique et un art d'État.

Descendu de la tribune, Quatremère veille avec sollicitude sur tous les privilèges de l'Académie. La Révolution de 1830 les menace. Inquiète, dès le début de 1831, l'Académie en corps se rend pour la première fois auprès du Roi, et obtient de lui l'assurance formelle qu'aucune modification ne serait apportée aux lois qui la régissaient depuis la réorganisation de 1816. Mais le roi ne gouverne pas. L'arrêté du ministre de l'Intérieur, Montalivet, du 25 janvier 1831, institue une commission chargée d'étudier les modifications à apporter aux règlements de l'École des Beaux-Arts et de l'École de Rome, et aux rapports qui doivent exister entre elles et l'Académie[3], qui n'est plus, dans ce nouveau langage, que la « quatrième classe de l'Institut[4] ». Des réclamations pressantes ont été adressées par un grand nombre d'artistes, des désordres graves ont éclaté, dont la cause véritable est dans ce besoin de réformes qui se manifeste de toutes parts. » Ce que le jeune ministre appelle des réformes,

1. *Moniteur*, 26, 29 juin, 6 juillet 1853.

2. Arch. Institut, *Proc.-verbaux* de l'Acad. des B.-A., 22 janvier 1825.

3. Arch. Acad. B.-A., dossier 1831 : lettres de Montalivet, du 4 février, et de d'Argout, de mai.

4. Lettre du ministre de l'Intérieur à Mérimée, secrét. de l'École des B.-A., 28 janvier 1831 (Arch. Éc. des B.-A., carton des « Règlements »).

c'est avant tout d'arracher les deux établissements à l'antique tutelle, et de rompre « l'unité factice » des trois institutions. Les articles 3 et 4 nommaient même dans la commission, à côté d'artistes académiciens et de Quatremère de Quincy, des indépendants, des avancés, ou même des ennemis déclarés, Alavoine, Duban, Schnetz, Delaroche, Scheffer et Eugène Delacroix, un peu plus tard Labrouste, Sigalon... Elle devait même entendre toutes réclamations et projets émanant de personnes étrangères à elle-même[1]. C'était substituer au privilège académique l'appel à la foule, le suffrage universel. Quatremère, indigné, répond par une très belle lettre de dignité hautaine et... d'amnésie à l'égard de son propre passé : « Jadis aussi ce furent de semblables projets d'amélioration qui amenèrent avec la chute de toutes les Académies, la ruine de tous les enseignements et encouragements des sciences et des arts, qu'avait fondés la sagesse d'une longue expérience ». Il n'y a aucune décadence dans le savoir et le goût, dans les études et dans les ouvrages. Et cela « tient à ce principe d'unité et de continuité qui, dès l'origine jusqu'à nos jours, a réuni en une seule l'institution de l'École et celle de l'Académie, et, sous une direction constante des mêmes maîtres, l'enseignement supérieur des arts du dessin, le système des rapports qui doivent les unir, la surveillance des études à l'Académie de Rome... Or, c'est à rompre ce cercle d'unité que visent les innovations projetées... Elles tendent à enlever à l'École ou à l'Académie leurs fonctions, en y appelant une adjonction d'étrangers trois ou quatre fois plus nombreux. Cette introduction d'artistes volontaires dans tous les jugements d'école, d'une multitude rivale et sans responsabilité, deviendrait pour l'Académie le plus actif dissolvant... Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'elle s'est trouvée en butte à des passions qu'elle ne veut pas qualifier... Mais cela ne l'empêche pas de remplir avec honneur les devoirs que lui im-

1. Cf. l'*Artiste*, t. I, 1831, p. 20. Les académiciens refusèrent d'entrer dans la commission : on nomma d'autres membres (cf. *Le Temps*, 5 et 6 févr. 1831).

pose la nature de ses fonctions depuis un siècle et demi[1] ».

L'opinion se passionne pour les « démêlés homériques » entre le tout jeune ministre et le secrétaire perpétuel, qui lui fait subir « sur papier de Hollande la flagellation d'une parole sèche et révérentieuse[2] », et dit excellemment son fait à son Excellence ! Elle note que sur l'énergique décision du ministre, qui raye de la commission les académiciens « pour avoir trop fait les dégoûtés », l'Institut « a repris son obséquiosité ordinaire, et s'est déclaré enchanté de la bonté du ministre. Le tout signé Quatremère de Quincy ». L'*Artiste* enregistre les propositions subversives de Huet, de Delacroix. Le *Temps* marque les coups[3]. Quatremère l'emporte enfin : l'Académie, après cette alerte, garde en paix ses attributions jusqu'en 1848. C'est à lui qu'elle le doit.

Sa vigilance voudrait écarter d'elle, et de l'Institut, toutes les promiscuités. En 1819, il s'oppose à la réunion de la Mazarine avec la Bibliothèque de l'Institut, entre dans trois commissions successives formées à cet effet, et rédige le 8 avril 1820 le rapport de protestation, qui est une sauvegarde jalouse des beaux et rares ouvrages d'art ou d'archéologie (ce qui revient alors au même) lentement recueillis. La plupart viennent de dons, faits expressément à l'Institut. C'est violer la volonté sacrée des donateurs que d'en changer la destination, et tarir la source de richesses nouvelles. Quatremère voit très justement dans cette chère Bibliothèque, qu'une générosité intelligente entr'ouvre aux laborieux, un foyer de culture et d'information scientifique qui gagne en intensité ce qu'il perd en expansion. L'ordonnance est rapportée en janvier 1822[4]. Lorsque l'archéologue normand

1. Lettre au ministre, du 11 août 1832 (Arch. Acad. B.-A.) : y sont joints les projets de modifications proposés par chaque académicien, Lebas, Thevenin, Granet, Richomme, Garnier, Huyot...

2. *L'Artiste*, vol. I, 1831, p. 32 sq.

3. « MM. de l'Académie prétendent au monopole de toutes les améliorations qu'on peut introduire dans le domaine à la tête duquel ils se croient placés, et se fondent sur les statuts mêmes de leur organisation ; ils oublient que le règne des privilèges est passé » (5 févr.).

4. L'ordonnance royale de réunion est du 16 décembre 1819 (*Moniteur* du 12

Rever lègue par testament à l'Académie des Beaux-Arts, en 1833, 124 exquis dessins originaux de broderies, de Ch. Germain de Saint-Aubin, trouvés « par terre sur un quai de Paris », Quatremère néglige de les faire prendre, même de répondre tout de suite à l'intermédiaire ; ces caprices du XVIIIe siècle, peints à l'aquarelle, aux lignes flexueuses, s'insinuent malgré lui dans le sanctuaire jusque-là à peu près réservé à l'archéologie et à l'art idéalo-antique dont il en est le « custode[1] ».

A tout prendre il est l'Académisme même. En dehors de l'Académie des Beaux-Arts et de celle des Inscriptions, il cumule avec fierté les brevets de membre associé ou correspondant de l'Académie des Arcades[2], de Saint-Luc[3], d'Herculanum, de Munich, d'Amsterdam, de Goettingue[4]. Il demande expressément à faire partie de celle de Dijon[5]. On finit par ne plus voir l'Académie des Beaux-Arts que sous sa figure. C'est à propos de lui que Jal déclare que « l'ennui est académicien honoraire[6] » ; pour le Journal la *Nouveauté,* il résume les « Quarante invalides[7] ». Lorsque le *Moniteur* le dénomme le « célèbre académicien », ce n'est presque pas une périphrase : il est défini strictement et tout entier. A l'époque où l'esprit public rompt avec tou-

janvier 1820). — Pour les protestations, cf. les *Proc.-verb. de l'Acad. des Inscr.*, 14 janvier 1820, 14 septembre et 19 octobre 1821, 11 janvier 1822.

1. Arch. Acad. B.-A., dossier 1833 : les négociations. — Les dessins sont à la Biblioth de l'Institut, Mss. NS, t. LVII à LIX.

2. Marq. de Paroy, *Mémoires,* p. 264.

3. Missirini, *Memorie della Accademia di S. Luca,* Roma, 1823, p. 477.

4. *Magaz. Encyclop.*, 1810, t. I, p. 354.

5. Papiers personnels de Quatremère à la Bibl. de l'Institut.

6. Jal, *Salon de 1831, Ébauches critiques,* Paris, 1831, p. 8.

7. « Géographie :

Quincy, Seine-et-Marne (Maccarthy, p. 1035).

C'est un petit bourg. Le bavardage est ce qu'on remarque le plus dans Quincy ; on y fabrique de l'encre rouge et on y voit une machine à rogner le papier. A Quincy on parle de tout : beaux-arts, sciences, histoire, mais Quincy en raisonne comme M. Ba... Lor... de l'amour et M. de V... d'économie. Quincy est mal bâti... On demandait un jour s'il y avait quelque chose de plus ridicule que quatre adjoints de Quincy. Sans doute, il y a quelque chose de plus ridicule : quatre maires de Quincy. »

tes les disciplines, il voit dans l'art le régulateur de l'esprit public, dans l'Académie des Beaux-Arts la régulatrice de l'art français, dans le secrétaire perpétuel le régulateur de l'Académie.

Chez les classiques sa démission suscite des regrets universels. Cortot disait à Achille Leclère que les séances avaient perdu leur relief. Cet ascendant le suit hors des fonctions officielles. Longtemps après sa retraite, la plupart des artistes de l'Académie viennent l'entretenir de leurs travaux et lui demander des conseils. Autour du grand fauteuil qu'il ne quitte presque plus se succèdent Ingres, Horace Vernet, Paul Delaroche, Pradier, Cortot, Dumont, Duret, Debret, Abel Blouet [1]..... La perpétuité de son secrétariat survit à sa démission. Près de « cet antiquaire » et de ce « savant technesthétique », qui avait vu naître l'école néo-antique et était arrivé en Italie en 1776 comme pour recueillir le testament de Winckelmann, les derniers classiques venaient raviver en eux le sens de la tradition.

IV. — *L'École des Beaux-Arts.*

L'école des Beaux-Arts est une pépinière d'artistes où se font les premières sélections, et le point de départ quasi-obligatoire de ceux qui parviendront à l'Académie. Il est naturel que Quatremère y ait de tous temps prêté attention, et surtout que, secrétaire perpétuel, il ait cherché à en diriger indirectement l'esprit et les destinées. Ses rapports avec elle sont un épisode intéressant du long effort de l'Académie pour défendre l'École contre les empiétements de l'État, un

« — On dit que M. Quatremère de Quincy l'un des quarante, a demandé que le passage du pont des Arts fut alloué gratis à MM. les membres de l'Académie. On assure que cette faveur sera accordée aux compagnons du *Dictionnaire*, comme invalides de la Littérature. »

Extrait du journal intitulé la *Nouveauté*, 5 mai 1826 (n° 45). (Bibl. Institut, HR, 5*, tome 64, n° 58).

1. Notes de Ad. Leclère, citées par H. Jouin, p. 54.

peu contre les velléités d'indépendance de l'École elle-même, surtout contre la contagion des « mauvaises doctrines ».

Il n'avait pas attendu d'être secrétaire perpétuel pour s'occuper d'elle. Ses « Considérations sur les arts du dessin » en 1791 étaient déjà, nous l'avons vu [1], un plan très complet d'École nationale des Beaux-Arts, qu'il eût voulu administrer [2] : c'était l'ancienne Académie de Peinture et Sculpture réduite au rôle d'école enseignante, publique et gratuite, recrutant ses professeurs au concours de l'exposition publique du Louvre, par l'intermédiaire d'un jury mixte d'artistes pris dans son sein et hors d'elle. Administration et professorat y étaient séparés, l'étude du modèle corrigée par l'étude méthodique de l'antique. On sait l'indignation que ce plan, précis en ses détails, fortement coordonné dans son ensemble, doué par là d'une vie virtuelle, provoqua chez les membres de l'ancienne Académie, et ce qui en fut réalisé. Dès ce moment Quatremère devient une autorité en ce qui concerne l'organisation à Paris de l'enseignement supérieur des « arts du dessin ».

L'Académie supprimée, la loi du 28 septembre 1793, qui conserve les écoles de peinture et de sculpture établies au Louvre, remplit un de ses vœux les plus chers : l'enseignement est désormais séparé de tout privilège honorifique [3]. Le Jury des Arts de 1795, composé de ses amis, tout pénétré de son inspiration [4], et dont il préside lui-même plusieurs séances, préoccupé de régler une situation provisoire, sollicite des « artistes et amateurs » des projets sur « un système général d'enseignement et d'encouragement des arts du dessin [5] ». C'est l'idée et le titre même de son opuscule de

1. 2e partie, chap. I.

2. *Réfutation de la Seconde Suite*, p. 1-4.

3. Lettre du 3 frimaire an III (23 nov. 1794) de la commission exécutoire du Comité de l'Instr. publique.

4. Le jury fut choisi par le Comité d'Instr. publique, dont Lakanal, sur une liste d'artistes et « d'amateurs éclairés » : Quatremère était pour tous le type parfait de ces derniers (Bibl. Nat., Est., *Collect. Deloynes*, t. 56, n° 1724).

5. Séance du 11 messidor an III (*id.*, n° 1733).

1791. Comme pour y répondre immédiatement, la loi du 3 brumaire an IV établit dans la République les « Écoles spéciales » de peinture, de sculpture et d'architecture[1] ; il est vrai qu'en instituant aussi des cours dans les Écoles centrales qu'elle créait en même temps, elle allait contre les tendances de Quatremère, hostile à l'enseignement secondaire et primaire du dessin, à toute vulgarisation de la culture artistique. Déjà en 1791, au comité d'Instruction publique de la Législative, il s'était opposé au projet de son collègue Condorcet, d'établir dans chaque collège un professeur de dessin[2]. Tout ce qui peut rendre la pratique de l'art accessible à la foule, sans sélection, sans vocation, lui répugne ; il redoute l'amateur, fruit naturel des cours de dessin dans les collèges, et dont les Expositions lui feront bientôt déplorer le pullulement. L'art aux artistes est à ce classique, aristocrate par nature et par idéalisme platonicien, un vœu aussi cher[3] que l'est aux romantiques la méfiance du « bourgeois ». L'esprit démocratique de la Révolution[4] a toujours cherché à étendre jusqu'au peuple la double jouissance que l'art peut donner : celle de la vue (Salon public, musées), celle de l'initiation réelle. Mais Quatremère, sauf de 1791 à 1795, années d'enthousiasme pour la liberté récente, veut restreindre la première comme funeste à l'art, et refuse la seconde comme un galvaudage de ce qui appartient à l'élite.

Aussi a-t-il dû applaudir au projet de loi de Chaptal sur l'Instruction publique[5] : non seulement ce projet consacre la fondation d'une École spéciale des arts du dessin, lequel « fait la base des connaissances nécessaires au peintre, au sculpteur et à l'architecte », mais il reprend, sans qu'on puisse décider s'il y a emprunt ou analogie, plusieurs des

1. Cf. Fr. Benoit, *op. cit.*, p. 201-202.

2. Guillaume, *Proc.-verb.*, 4 avril 1791.

3. Sauf en 1815, dans les *Considérat. morales* : mais ici l'art pour tous s'entend des œuvres de destination publiques.

4. Cf. *les Procès-verbaux de la Commune des Arts*, publiés par H. Lapauze, passim, et surtout les séances du 27 août et 13 sept. 1793, du 18 brumaire et du 29 pluviôse an II.

5. *Moniteur*, 25 brumaire an IX.

dispositions du plan des « Considérations[1] ». Le projet reste en suspens. Mais une occasion s'offre à Quatremère d'agir publiquement, officiellement, pour le triomphe de ses idées ; il est conseiller général du département de la Seine. Le 15 germinal an IX Chaptal demande au conseil un rapport sur la « situation des diverses écoles, le progrès ou décadence de l'enseignement... » Quatremère, chargé par son bureau de cette enquête, généralise de Paris aux départements, et, dans son rapport du 29 germinal, sollicite une réorganisation des Écoles spéciales qui « leur rendrait leur ancien éclat ». Là est le salut de l'art français. Les cours de dessin dans les collèges ? Ils ne sont qu'un « abus », « une distraction nuisible aux autres études ». Est-ce un passe-temps ? L'État n'a pas à payer les amusements des étudiants. Visent-ils à l'utilité, par exemple à perfectionner les arts mécaniques ? il y a pour cela l'École gratuite du dessin. S'ils ont pour but d'initier les jeunes français aux arts d'imitation, ce sont précisément les Écoles Spéciales de dessin qui seront chargées de ce soin. Ici seulement l'État trouvera, pour élever les monuments publics, des artistes éprouvés, non par des concours ouverts à tous, mais par « divers degrés d'épreuves[2] ».

Le Conseil général accueille le rapport avec des éloges, vote l'annexion au procès-verbal, et le Préfet le transmet au ministre de l'Intérieur. Chaptal en fait son profit, car la loi du 11 floréal an X (1er mai 1802)[3], organique de l'Instruc-

1. Le principe de la formation commune des divers artistes, le programme des cours communs, le maintien de la pension de Rome malgré la concentration au Louvre des chefs-d'œuvre des galeries italiennes, etc...

2. Extrait mss. des Procès-verbaux (Arch. Nat., F1CV, Seine 1). — Le dessin ne doit être dans les collèges qu'accessoire et facultatif, et (la restriction est intéressante) limité à l'enseignement « linéaire de mesures et de proportions, qui forme les éléments de l'architecture ». Il voudrait écarter le dessin « d'imitation qui forme les éléments de la peinture », p. 171. — On comprend que E. Guillaume, disciple de Q. de Quincy à bien des égards, et qui inspira l'arrêté du 2 juillet 1878 sur l'enseignement obligatoire du dessin dans les Lycées et collèges, l'ait cité dans le *Dictionnaire Pédagogique* parmi ceux qu'il faut consulter sur « l'organisation de l'enseignement des Beaux-Arts ».

3. Fr. Benoit, *op. cit.*, p. 202-204.

tion publique, ramène, selon le vœu de Quatremère, l'ancien régime de la pédagogie artistique, c'est-à-dire les « anciennes académies avec de légers changements » : l'École Spéciale de peinture et de sculpture et l'École d'architecture ont une existence propre assurée. Sans doute la loi maintenait aussi l'enseignement primaire du dessin établi par la Révolution ; mais la place qu'on lui faisait dans les Lycées était bien minime. Quatremère dut se trouver satisfait, car ses rapports au Conseil général, le 13 et le 15 prairial an X, qui rappellent l'attention du gouvernement sur les autres réformes déjà sollicitées par lui au nom du Conseil, ne réclame plus rien de celles qui concernaient le haut enseignement artistique. Il est si heureux de son œuvre et de ses effets qu'il l'envoie à Canova, par l'intermédiaire de Mourgue, secrétaire du ministre de l'Intérieur [1]. Canova présente le mémoire au Pape, sollicite de lui l'application à Rome d'une École spéciale ou Académie des arts du dessin [2] : et ce fut l'Accademia di S. Luca, dont l'enseignement, sous l'inspiration de l'admirateur passionné de Quatremère, est en effet la mise en œuvre des mêmes principes [3]. Il est piquant de voir notre italianisant diriger à distance la pédagogie artistique romaine. Entre Paris et Rome ce fraternel échange a pour but avoué, proclamé, l'avènement d'un art international, dont les deux capitales seront les plus actifs foyers.

Le secrétaire perpétuel de la Restauration avait donc des droits anciens à la tutelle de l'École des Beaux-Arts. Nous n'avons pas trouvé de document prouvant qu'il ait participé à l'ordonnance du 24 avril 1816 qui destine à celle-ci les bâtiments des Petits-Augustins après dispersion du Musée de Lenoir [4]. Mais n'oublions pas qu'il est pour beaucoup

1. Bibl. Nat., Département des Mss., Ital. 65 : lettres de Canova à Quatremère de décembre 1801 et de mars 1802.

2. *Id.* : lettre à Quatremère du 25 août 1802. — « Io mi lusingo di vederlo messo in esecuzione qui a Roma ».

3. Cf. les programmes dans Missirini, *L'Accademia romana di S. Luca*, Roma, 1823.

4. Elle porte qu'au 15 octobre 1819 l'École occupera la totalité des bâtiments — L'ordonnance n'est que la réédition du décret de Napoléon en 1811.

dans cette dispersion. Delaborde, un de ses successeurs, dit d'autre part que ce transfert fut l'œuvre de l'Académie, où Quatremère est déjà tout, surtout en administration. Nous savons du reste qu'il est un ami politique de Lainé, qui eut alors à résister aux convoitises des communautés religieuses[1]. Toujours est-il que le 3 mai 1820, pour la pose de la première pierre des nouveaux bâtiments, il est là, avec Gérard, président de l'Académie et Lesueur vice-président[2]. Lorsque son nom fut gravé sur la plaque commémorative, il dut éprouver un autre sentiment que celui des joies officielles : l'État, en assurant une demeure, c'est-à-dire un Palais spécial à l'enseignement supérieur du dessin, jusqu'ici ballotté du Louvre au Collège Mazarin, assurait à l'enseignement lui-même, sous les auspices de l'Académie, une existence définitive, une organisation et des principes fermes.

Le premier soin du secrétaire perpétuel avait été d'assurer à l'Académie des Beaux-Arts, dans un projet de règlement présenté au ministre de l'Intérieur, « la direction et la surveillance absolue sur l'École ». Le ministre, sur le rapport de Grille (9 juillet 1816), chef du bureau des Beaux-Arts, s'oppose à cette hégémonie. « On ne voyait pas, disait Grille, que cette disposition pût rien produire de favorable. Elle eût excité des réclamations de la part des professeurs. Son Excellence ne l'a point admise, et le Ministre a été maintenu dans son action immédiate sur cet établissement[3] ». L'important eût été de nommer les professeurs : mais elle n'obtient que le droit de présenter un candidat[4], l'assemblée des professeurs en présentant un autre, et le Ministre nommant en fin de compte. Entre le principe de l'étatisme et le principe républicain de l'École se recrutant et se gouvernant elle-même, Quatremère trouve encore le moyen d'insinuer l'Académie.

Son ambition de contrôler la pédagogie artistique ne se borne

1. Cf. Vitet, *Revue de Paris*, mai 1833.
2. *Moniteur* du 5 mai 1820.
3. Arch. Nat., F^{17} 86171.
4. Art. 31 des règlements et statuts du 9 juillet 1816.

pas à Paris. « L'Académie, dit Grille, voulait présenter seule et un seul sujet pour les places de professeurs dans les Écoles des Beaux-Arts des départements. Jusqu'ici les autorités des villes ont nommé directement, ou présenté des candidats en concurrence avec l'Académie. Son Excellence a fait conserver le mode existant[1]. » Peut-être est-ce pour cela que Quatremère reste peu propice aux Écoles provinciales ; le ministre de l'Intérieur lui ayant transmis[2] en 1822 la demande de l'École de Brest, toute récente, de tableaux des Grand Prix pour lui servir de modèles, il répond que l'Académie ne peut satisfaire à ce vœu : si chaque ville de province voulait former une « École d'Art », ce serait « une étrange multiplication » ; outre la difficulté de répondre à autant de requêtes, pourquoi donner comme modèles « des essais d'élèves[3] ? » Sur ce dernier point son argument était juste ; mais voir avec déplaisir croître le nombre des foyers d'enseignement artistique est bien de lui : son autorité un peu jalouse, et surtout son dogmatisme méfiant, ne s'intéressent qu'à ce qui relève d'eux-mêmes. Le grand art a tout à perdre à l'expansion de la culture, et le génie au foisonnement des talents.

L'ordonnance du 4 août 1819, qui réorganise l'École, lui apporte des compensations ; il fait partie de la commission qui prépare le règlement qu'elle approuve, règlement élaboré du 9 au 22 juillet et signé Decazes[4]. C'est l'époque de son apogée, il a la confiance entière du Ministre, avec lequel, cette même année, il mène à bien l'achat et amorce la restauration du palais des Thermes ; dans la commission même il retrouve ses collègues les plus dévoués de l'Académie. Rien d'étonnant à ce que le règlement, qui suit, selon son grand principe, « les anciens errements, sauf les améliorations que le temps et l'expérience ont fait juger nécessaires », applique

1. Même rapport, du 9 juillet (Arch. Nat.).

2. Arch. Acad. B.-A., lettre du 14 février 1822. — Les Écoles provinciales adressaient beaucoup de demandes de ce genre (cf. encore les Arch. de l'École des B.-A., carton de la Correspondance, 1805-1823).

3. Arch. Acad. B.-A., lettre du 28 février 1822.

4. Arch. École des B.-A., *Correspondance 1805-1823*, année 1819, f° 6 et 25. — *Moniteur* du 9 juillet 1819.

plusieurs des dispositions du plan de 1791. Le contrôle de la discipline et des études est entre les mains des recteurs ou surveillants, l'enseignement entre les mains de professeurs actifs; les deux fonctions sont séparées. Cinq administrateurs et l'assemblée générale de l'École veillent à ses destinées.

Pour la pédagogie[1], l'étude de l'antique est solidement instituée à côté de l'étude du modèle, et deux chaires nouvelles sont créées: l'une « d'antiquités et costumes » pour la section de peinture et de sculpture, l'autre « d'histoire et des monuments » pour la section d'architecture : c'est l'Archéologie et l'histoire de l'Art qui entrent définitivement à l'École. Vœu ancien et obstiné de Quatremère! Une lettre de Mérimée[2], le secrétaire de l'École, nous apprend que l'idée, approuvée à l'unanimité par les deux sections, vient du ministre Decazes; qu'est-ce à dire, sinon que celui-ci a suivi sur ce point son inspirateur habituel? Quatremère tient à ce double enseignement, comme à la base même de la culture et de la pratique: il n'est de science et de progrès que par la connaissance du passé, du seul qui compte bien entendu, l'antiquité et la Renaissance. L'ancienne Académie royale n'avait pas négligé ce moyen puissant de traditionnalisme: Mérimée rappelle à Decazes que « pendant plusieurs années il y avait eu un cours spécial d'Histoire ou plutôt d'antiquités destiné aux élèves qui avaient gagné les Grands Prix[3] ». En 1791 Quatremère avait eu soin d'inscrire cet enseignement dans son plan d'École des Beaux-Arts, pour un cours de 4 mois de septembre à décembre[4], et Renou le soupçonnait de se le réserver en secret. Le projet d'organisation de l'an X, établi par Vien, Vincent, Moitte, Re-

1. *Revue Encyclop.*, 1819, t. I, p. 559 et E. Müntz, *Guide de l'École des B.-Arts*, s. d., p. 5-6.

2. Au « secrétaire général du Ministère de l'Intérieur », 8 févr. 1819 (Arch. Nat., F[21] 614).

3. *Id.* — Pour le choix à faire présentement, il est visible que Mérimée et l'École ont leur siège fait : « Il est hors de doute, écrit-il, que le candidat choisi par l'École ou par l'Institut sera un homme versé dans la connaissance de l'histoire et des monuments ».

4. *Considérations*, p. 130-135.

gnault et Reymond, le lui emprunte. Quatremère en favorisera de tout son pouvoir, nous le verrons, l'établissement à l'École de Rome ; lui-même l'exercera de 1824 à 1826 près la Bibliothèque du Roi. La meilleure preuve qu'il prit l'initiative de le proposer à l'École en 1819, c'est que l'Assemblée générale le désigne pour enseigner l'histoire des monuments dans la section d'architecture, bien qu'il eut fait prévoir qu'il lui serait impossible d'accepter. Sur son refus très arrêté, le ministre prie l'Académie de désigner un candidat ; Quatremère, encore obligé de se défendre contre les suffrages décidés de ses collègues, fait nommer un de ses plus chers disciples, collaborateur de son Dictionnaire d'Architecture : Huyot[1]. Ainsi l'antiquité est à l'élève artiste, au début même de ses études, non seulement un exemple ou modèle, mais une science théorique. Et même, l'architecte formé par l'École, puis par Rome, regardera la construction un peu comme une nécessité professionnelle, d'ailleurs ennoblie par les réminiscences. Professer un cours d'archéologie, restaurer ou restituer l'antique, participer aux fouilles, lui paraîtra la plus haute noblesse, celle de la culture désintéressée à côté du métier.

Une de ses interventions éclaire vivement la pédagogie académique à l'École des Beaux-Arts. En 1816 Gros fait à l'Académie un rapport très élogieux sur les modèles anatomiques et moulages d'animaux, de Brunot, exécutés en grandeur nature à l'École d'Alfort et au Jardin du Roi ; il conclut que la collection, utile au peintre d'histoire et au paysagiste, serait d'une acquisition précieuse pour l'École des Beaux-Arts[2]. Il parle du reste au nom d'une commission composée de Lemot, Cartellier, Dupaty, Regnault et Carle Vernet, tous en veine d'hippologie ou en mal de statues équestres. Quatremère, dans son rapport sur les travaux de l'Académie, confirme le vœu de Gros, car « les animaux entrent dans les compositions habituelles des artistes » ; mais que d'empressement à rappeler que « la base du dessin est l'étude de l'antiquité » et que

1. *Moniteur*, 13 juillet 1819.
2. Arch. Acad. B.-A. (23 nov. 1816) et *Proc.-verb.*, même date.

« celle de l'homme est sans doute la plus importante[1] » ! La remarque est opportune en 1816 : les chevaux naturalistes de Géricault vont paraître à Epsom (1820) ou à l'écurie (1823), les lions et les tigres de Delacroix vont un peu plus tard vivre en liberté, Barye et Berré vont modeler eux aussi au Jardin des Plantes leurs bêtes magnifiques et puissantes, sans histoire ni paysage pour les anoblir. Quelle catastrophe pour l'École classique ! qu'on se rappelle la défiance de Charles Lebrun et de l'ancienne Académie[2] à l'égard des chameaux, « objets bizarres qui pouvaient débaucher l'œil du spectateur » dans l'*Eliezer et Rebecca* de Poussin, et à l'égard de l'éléphant, « espèce de monture rejetée de nos escadrons... ; petit détail, qui est contraire à nos manières de combattre ». A celui-ci Quatremère, nous l'avons vu, fait la chasse.

Enfin les rapports de l'École avec l'Académie, dans le règlement de 1819, sont d'un dosage délicat d'indépendance et de liberté, propre à laisser toute sécurité au secrétaire perpétuel. Pour les Grands Prix l'Académie arrête les sujets, détermine le nombre des élèves admissibles au concours, choisit ceux qui sont admis et distribue les prix. Le secrétaire perpétuel adresse au ministre le résultat des concours et rédige les procès-verbaux des jugements[3]. Mais surtout les professeurs, que la liste où les choisit le Roi soit présentée par l'Académie ou par l'École, sont toujours des académiciens, puisque les membres de l'École appartiennent déjà eux-mêmes à l'Académie. Celle-ci n'enseigne plus directement et collectivement, comme avant 1793, mais l'enseignement donné à l'École par ses membres les plus notoires est une émanation de son esthétique, telle que Quatremère en a concentré l'essence en ses ouvrages. Delaborde,

1. *Notice des travaux de l'Académie depuis octobre 1815* (*Moniteur* du 12 oct. 1816). — Une collection de modèles anatomiques et de moulages d'animaux ne fut fondée qu'en 1869, avec les moulages sur nature acquis à la vente après décès de Barye (cf. E. Müntz, *Guide de l'École des B.-A.*, p. 43).

2. Cf. H. Lemonnier, *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 352.

3. Voir Victor Baltard, *La Villa Médicis à Rome*, 1847, p. 33 sq. : art. 7, 21, 22 du règlement de 1819.

l'historien de l'Académie des Beaux-Arts, met tout son tact à démontrer la prudence du règlement de 1819 : la prudence (et la sienne propre) est telle, que l'historien, après avoir victorieusement réfuté l'accusation de « despotisme » de la part de l'Académie, prouve victorieusement qu'elle « n'abdiquait rien de ses privilèges[1] ». Le plus clair, c'est que l'opposition, depuis 1827 et surtout après 1830, a regardé l'Académie comme la gardienne de l'orthodoxie à l'École.

Sur les questions de discipline le secrétaire perpétuel se montre sévère, et il a ses raisons. Sa correspondance avec Mérimée[2] fait foi de ces sévérités, que commenteront bientôt pour nous celles dont il a usé à l'égard de l'École de Rome. Les règlements sont sacro-saints : en doctrine classique, l'insubordination des volontés entraîne celle des esprits, indiscipline et hérésie sont solidaires. Six concurrents du Grand Prix de 1816, n'ayant pu poser le modèle nu à cause du froid excessif, demandent la prolongation du concours ? Le secrétaire perpétuel consigne au procès-verbal la décision de l'Académie, qu'il a vraisemblablement sollicitée : « les règlements seront appliqués « dans toute leur rigueur.[3] » En 1836 les concurrents demandent à l'Académie l'autorisation d'amener dans leurs loges, comme modèles, des enfants des deux sexes de deux à dix ans : l'Académie refuse par vingt voix contre huit[4] ; la voix de Quatremère n'était point parmi ces dernières, bien qu'en 1791 il eut expressément demandé dans son projet d'École des Beaux-Arts « des modèles des deux sexes et de tous les âges[5] ». C'était le temps où, sous la séduction de Canova et de Prudhon, il regardait la privation des modèles de femmes comme la cause du « style sans grâce » de l'École de David, et cherchait « le mélange de la

1. *Op. cit.*, p. 193 sq.

2. Arch. Acad. B.-A. : dispersée de 1816 à 1839 dans les divers dossiers, particulièrement sous les chemises « Correspondance des particuliers ».

3. Cf. aussi les *Proc.-verb.*, 22 juin 1816.

4. *Proc.-verb.*, 11 juin 1836.

5. *Considérations*, p. 128, et *Deuxième Suite*, p. 62.

grâce et de la force ». L'académisme, après avoir longtemps ajourné l'adoption du modèle femme[1], protestait encore en 1816 contre celle du modèle enfant. Depuis Polyclète, Vitruve, Léonard, Dürer qui s'inspire de Vitruve, et Jean Cousin, le canon classique, établi sur le corps de l'homme adulte, règle surtout la beauté virile. En 1824 Quatremère, soucieux de mettre sous les yeux des élèves les leçons des maîtres, demande pour eux au comte de Forbin l'entrée libre au Louvre, même au Luxembourg[2]; quelle que fût son hostilité à l'égard des musées, cet accès de libéralisme n'avait encore, à sa date, rien de bien dangereux. Il avait de même, en 1822, demandé l'entrée aux Théâtres-Royaux, qui sont aussi des expositions d'œuvres, pour les grands prix de composition musicale[3]. Lui, qui avait tant fait pour la prospérité en France de la musique italienne, savait que là non plus le danger n'était pas encore grave.

Quant aux sujets des grands prix, chaque section les choisit au scrutin sur la proposition de tel ou tel de ses membres; il ne faut donc pas attribuer à Quatremère ce qui est en principe l'œuvre de tous. Mais il ne faut pas oublier que les membres du bureau, dont il est, votent avec chaque section[4], et que Quatremère garde ici comme en tout une autorité considérable. Toujours est-il que pour le Grand Prix de sculpture de 1817 à 1839, sous son secrétariat, on trouve dix-huit sujets pris de l'histoire ou de la mythologie anti-

1. Au XVIIIe siècle encore, cf. *Mémoires de l'Acad. R. des Inscr.*, XXV, p. 296 : Caylus, qui sent cette lacune, fonde le prix d'expression avec cette clause que le modèle doit être une femme; et encore éprouve-t-on des difficultés à en trouver.

2. Arch. Acad. B.-A., 20 mai 1824. — Le comte de Forbin, qui tient à ce que son Musée ait une clientèle, écrit aussi directement aux professeurs de l'École des Beaux-Arts pour se plaindre que l'étude de l'antique est négligée, que les Expositions s'en ressentent, et pour inviter ces Messieurs à envoyer les élèves dessiner dans les salles où sont les plâtres des sculptures grecques (Lettre du 17 juillet 1826, Arch. École B.-A., carton « Correspondance ministérielle »).

3. Bibl. de Rouen, coll. Girardin, 564.

4. Voir *Proc.-verb.*, 1er avril 1822, par quelle procédure est choisi le sujet : « Oreste et Pylade ».

ques, et seulement trois « tirés de la Bible » (en 1820, 1824, 1838)[1] en l'honneur de Caïn, de Joseph et de David. Il est certain qu'il a dû mettre son influence au service des sujets antiques, que toute son œuvre, de 1805 à 1837, prône comme les seuls qui joignent à la valeur plastique la capacité du style idéal, du costume héroïque et du nu[2]. On ne voit pas que les progrès du romantisme aient changé quoi que ce soit jusqu'en 1840. Sans doute le costume et les accessoires du monde de l'Ancien Testament sont « à l'antique » : personne alors ne songe à leur appliquer strictement la « couleur locale » de l'ancien Orient. Mais Quatremère est comme Boileau : le caractère sacré des sujets gêne l'impression artistique que nous pourrions recevoir des œuvres[3]. Pour les esquisses modelées ou bas-reliefs, sur trente-six sujets, deux sont encore empruntés à la Bible (en 1832, 1834). Pour la peinture, moins strictement attachée à l'observance des traditions gréco-romaines, sa résistance a eu moins de succès : sur vingt et un sujets, six mettent en scène Samson, Jacob, Moïse, Noë et Joseph. Le premier fut le triomphe de Court (1821), qui fait de Samson un Hercule, le dernier le triomphe de Hébert (1839), qui commence sa carrière académique l'année où Quatremère finit la sienne[4].

Le vote anonyme sur l'attribution du Grand Prix ne laisse pas discerner la part qu'il y prend. Mais, qu'elle soit ici encore considérable, c'est ce que prouve la lettre que, même après sa démission, lui écrivait de Levis-Mirepoix[5] pour lui recommander Charles Godde, élève de Pradier, qui précisément l'année suivante obtient avec *la mort de Démosthène*

1. Pour ces nomenclatures, cf. E. Müntz, *Guide de l'École...*, p. 230-238.

2. L'*Imitation* (1823), l'*Idéal* (1837), passim.

3. *Imitation*, p 378 : « Le christianisme est une religion qui ne parle point aux sens ».

4. L'Académie détermine aussi la saillie des bas-reliefs (cf. *Journal des Savants*, oct. 1833, p. 632) ; en 1835 les 8 concurrents sont mis hors concours à la majorité absolue, dont Quatremère, pour avoir dépassé, en ronde bosse, les proportions édictées (*Journal des Savants*, 1835, p. 630).

5. Bibl. Institut, Mss. NS, papiers personnels de Quatremère.

le second Grand Prix de sculpture. Qu'a donc dû être son action quand il occupait le fauteuil de secrétaire perpétuel ! A ne prendre les noms que comme indication[1], les élus pour la ronde bosse ou le bas-relief sont tous des classiques, sauf Barye, qui n'arrive qu'à la médaille d'argent pour le bas-relief de la gravure en médaille en 1819, avec son Milon de Crotone, et au second Prix pour la ronde bosse en 1820, avec son Caïn maudit. Duret (1823), Dantan aîné (1828), Simart (1833), malgré leur originalité diverse, ne sont jamais entrés franchement en contact avec la vie. En peinture Cogniet (1817), Hesse (1818)[2] et Hébert (1839) sont les plus audacieux, et Flandrin le talent le plus remarquable en son classicisme. Delacroix en 1822 est classé le dernier[3] en dépit ou à cause de son *Dante et Virgile* : faut-il voir ici, chez Quatremère et ses confrères, le commencement de l'antipathie dont ils devaient poursuivre, si nous en croyons Jal, la *Liberté* de 1831 ? C'est Quatremère qui proclame les Grands Prix en séance publique. A cette occasion les élèves de l'École prennent quelquefois leur revanche du dogmatisme intransigeant qu'il personnifie et dont ils subissent les arrêts ; nous savons comment, le 1er octobre 1822, au moment où il proclame Giroux Grand Prix du Paysage Historique et pendant qu'il lit sa notice historique sur Girodet, ils l'interrompent de leurs sifflets[4].

1. J. Guiffrey, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, 1908. — Aucun document ne nous a révélé si Quatremère prit parti dans la rivalité de Gros et d'Ingres, professeurs à l'École, pour le Grand Prix et les nominations de leurs élèves respectifs ; à partir de 1832, c'est l'atelier d'Ingres qui l'emporte ; bien des petits faits autorisent à supposer que Quatremère l'aida, ou du moins fut heureux de son triomphe (Sur la rivalité, cf. L. Pélissier, *Les correspondants du peintre Fabre*, et H. Lemonnier, *Gros*, p. 76).

2. Sa nomination fit scandale chez les classiques. « La couleur et l'effet l'emportent décidément sur le dessin », écrit le peintre Letellier. Il était élève de Gros (*Arch. de l'Art français*, 3e série, vol. XVI, p. 52).

3. Pas de Grand Prix ; Debay, Bouchot obtenaient les Seconds Prix, et Norblin une mention honorable. Delacroix avait pourtant résolu l'année précédente de ne pas « courir la chance du Prix à l'Académie ». Car il « ne désire pas aller à Rome pour y manger et y loger dans un palais » (Lettre à Soulier, juillet 1821).

4. Cf. ci-dessus, « L'Académie ».

C'est que l'esprit nouveau prend de l'audace. Dès 1829 Henri Labrouste[1], les *Débats*[2], *le Temps*, presque toute la presse avancée protestent contre la tutelle de l'Académie sur l'École, qui n'est plus que « la propriété des professeurs », « un bureau de placement ». La Révolution de 1830 déchaîne les impatiences de liberté. La commission formée par Montalivet le 26 janvier 1831 devait étudier, entre autres réformes, celle des règlements de l'École et de ses rapports futurs avec l'Académie[3]. Nous savons la fin de non-recevoir que Quatremère et ses confrères opposent au Ministre. Mais leur démission n'arrête pas les projets de réforme, qu'inspirent Delacroix, Huet, Gustave Planche, l'*Artiste*[4] : le jugement exclusif de l'Académie pour les Grands Prix sera remplacé par des jurys spéciaux, où seront appelés d'autres artistes que les académiciens. Ceux-ci n'y auront que leur avis individuel dans la section (architecture, sculpture...) dont ils feront partie. Une bibliothèque spéciale à l'École, une chaire de physique et chimie appliquées aux arts sont créées[5]. Quatremère répondit par la lettre que nous avons citée à propos de l'Académie : énergique apologie de « ce principe d'unité et de continuité qui dès l'origine jusqu'à nos jours » a réuni étroitement l'École à l'Académie. L'orage passa.

Mais que de bourrasques ! La même année, le docteur Eymeri, simplement parce qu'il est le neveu de Hersent, académicien et professeur à l'École, est installé, sans concours, dans la chaire d'anatomie appliquée à l'art. Tempête de sifflets et de pommes cuites ! Le professeur opère une prudente retraite, le cours est suspendu, l'École fermée. Le *Journal des Artistes*, les lettres des élèves nous rendent en-

1. Étant encore à Rome, en pleine querelle Vernet-Quatremère, il adresse au ministre un rapport sur l'École des Beaux-Arts, demandant la modification du jury et de son recrutement. A son retour en France (en 1831) on fait à Quatremère l'injure de le nommer de la commission de réforme de l'École.

2. *Débats*, 29 sept. 1829.

3. Voir ci-dessus, chap. III.

4. Cf. les « Notes » de Huet à l'*Artiste* (1831, vol. I, p. 49 ; et II, p. 61, 74, 80 sq.).

5. Arch. Acad. B.-A., 1831.

core les échos tumultueux de cette « révolution »[1]. La même année encore, l'*Artiste* prend violemment à parti les concours. En sculpture, la « Mort de Caton d'Uttique » n'a provoqué que « des larcins à l'antiquité »; en architecture, « Un établissement d'eaux thermales » a fourni aux concurrents l'occasion de prouver une fois de plus qu'ils savent par cœur volutes, listels et triglyphes ; rien de personnel, de hardi. En peinture, « le droit divin de la vieille école » s'est réfugié dans les programmes : voici encore de nos jours « Achille poursuivi par le Xanthe » ! Qui nous délivrera des Grecs et des Romains[2] !

Ferme devant la tempête, Quatremère n'en mit que plus de ténacité à rappeler au respect des institutions, c'est-à-dire du droit sacré de l'Académie, ce régime de « novateurs ». A la mort de Gros, en 1835, le ministre oublie de demander à celle-ci de présenter un des candidats pour le poste vacant : Quatremère lui écrit une lettre sèche et rude pour lui rappeler l'article 31 des statuts, violés déjà plusieurs fois[3]. Le ministre répond, avec mauvaise foi, que ce droit appartient aux professeurs de l'École réunis, et, avec malice, que ceux-ci d'ailleurs sont tous académiciens. Mais la malice ne change point le fait: le pédagogue donne la férule à l'homme d'État.

Maintenir le haut contrôle de l'Académie, c'est à ses yeux surveiller la formation première des artistes, faire descendre jusqu'à eux par voie de retour les principes de goût qui ont conduit les académiens d'aujourd'hui de l'École à l'Institut. Un cycle parfait, où il finit par discerner comme un dévot quelque chose de mystique, réunit l'École des Beaux-Arts, qui est la pépinière des vrais artistes, l'Académie de Rome, « séminaire » où ils apprennent la religion de l'antique et de l'Italie, et l'Académie des Beaux-Arts, qui est la gardienne du dogme et la consécration suprême du talent.

1. Lettres inédites de Georges Lefrançois (Arch. du Calvados).
2. L'*Artiste*, 1831, t. II, p. 60-81.
3. Arch. Nat., F^{17} 86171.

V. — *L'Académie de France à Rome.*

Son action sur l'Académie de France à Rome a été bien plus directe et bien plus puissante que sur l'École des Beaux-Arts. Il l'a voulu ainsi : installée à Rome dont l'influence « est semblable à celle du soleil du printemps sur la nature », élite d'une première sélection opérée à l'École des Beaux-Arts, laboratoire de ceux qui doivent honorer l'art français en exécutant les travaux du gouvernement, elle est aussi le milieu de choix où l'Académie refait son indéfectible jeunesse. « Puissiez-vous, dit le secrétaire perpétuel aux grands prix qui vont partir, être un jour assis aux places qu'auront occupées vos maîtres[1] ».

Il l'a passionnément aimée, bien avant que ses fonctions lui donnent sur elle des droits de tuteur. Il y vit en pensée, reçoit de ses nouvelles par le *Diario di Roma,* par les pensionnaires, et surtout par le directeur[2] : la première lettre qu'il adresse à Thévenin à son entrée en fonctions est pour le prier d'assurer « les communications périodiques qui mettront en rapport suivis et constants l'École de Rome avec celle de Paris[3] ».

Son premier soin est de chercher à assurer la tutelle immédiate de l'Académie. Pendant l'élaboration des règlements qui préparent l'ordonnance du 4 août 1816 il demande qu'elle exerce « une direction absolue sur l'École de Rome, et que soit restreint à deux le nombre des candidats qu'elle aurait à présenter pour la place de directeur ». Sur le rapport déjà cité de Grille, le gouvernement maintient ses droits et les trois présentations entre lesquelles il choisira[4]. C'est

1. Rapport de 1820 sur les envois de Rome.

2. Thévenin (1816-1822), Guérin (mai 1822-1828), Horace Vernet (janvier 1829-1834), Ingres (janvier 1835-1840). Pour l'histoire générale de la villa à l'époque qui nous occupe (1816-1839), cf. H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome,* Nouvelle Revue, à partir du 1er février 1909).

3. 18 juin 1816 (Arch. Acad. B.-A.).

4. Arch. Nat., F17 86171.

encore Quatremère qui prend en 1818 l'initiative de reviser les règlements[1]. L'année suivante Thévenin, directeur, ayant sollicité une nouvelle revision, plus large, plus tolérante, Quatremère apporte son veto[2] : le règlement du 26 janvier 1821, voté par l'Académie et approuvé par le ministre, refuse par exemple l'autorisation de voyager hors de Rome et de l'Italie et les facilités ou dispenses sollicitées pour les copies. Un de ses soucis est de passer par-dessus la tête du ministre, de substituer à une autorité purement politique, souvent subversive (il l'a vu en 1791, s'en plaindra en 1830), l'autorité naturelle, dogmatique, de l'Académie[3].

Le plus souvent celle-ci, derrière laquelle le secrétaire se retranche, c'est lui-même. Ses confrères sont des « hommes indélibérants par nature », et, quand ils délibèrent, il « bataille » pour les amener à son opinion, qui presque toujours s'impose à eux[4]. H. Vernet ne s'y est pas trompé : dans les vifs débats qui ont troublé sa direction, il discerne, il dénonce, derrière les décisions prétendues collectives, « l'empiétement » de Quatremère[5]. C'est donc bien lui qui a régi les destinées de l'École de Rome de 1816 à 1839, durant la grande crise de l'art français : il essaie d'en faire une forteresse contre les menaces, puis contre les ravages du romantisme, en la défendant elle-même contre toutes les « innovations » dans le recrutement, la discipline et les travaux.

L'École de Rome se recrute par les grands prix. Dès 1816, soucieux d'en réserver l'accès aux grands genres, il essaye de supprimer ou d'espacer les grands prix de gravure et de paysage. « L'Académie pense que la gravure en pierres fines et médailles ne doit pas être encouragée au delà des besoins que le gouvernement et la société ont de cette partie du reste intéressante de l'art ». La gravure en pierres fines, art pré-

1. Lettre de Laîné à Quatrem., 4 février 1818 (Arch. Acad. B.-A.).
2. Lettre de Thévenin à Quatremère, 20 janv. 1820, et de Quatremère à Thévenin, 23 octobre (Arch. Villa Médicis).
3. Sur cette stratégie cf. H. Lapauze, *op. cit.*, 1909, p. 325.
4. (Arch. Villa Méd.). Lettre à Guérin, 22 oct. 1826.
5. Lettre à David d'Angers (collect. H. Lapauze).

cieux et fin, éveille chez cet adepte de la hiérarchie en tout les mêmes suspicions que la miniature. D'ailleurs, observe-t-il, comme elle trouve peu de ressources dans les usages et le goût du luxe actuel, les jeunes artistes se tournent vers la gravure en médailles. Or celle-ci, si elle ne répond qu'aux demandes de l'État, n'a qu'une activité restreinte ; sinon, elle se développe selon la fantaisie des particuliers : et on a su, à la Révolution, ce que peut devenir cet art délicat du bas-relief concentré, livré au goût démagogique. Pour la surveiller, il propose au ministre de confondre les deux prix en un, et de n'en disposer que tous les quatre ans[1]. Ce Grand Prix double est décerné pour la première fois[2], en 1831 seulement, à Oudiné, dont le bas-relief circulaire, *Œdipe et le Sphinx,* n'était qu'une réminiscence de l'œuvre d'Ingres : rareté, qualité, Quatremère avait réussi au delà de ses espérances.

Pour la gravure en taille-douce, il obtient durant quelque temps la suppression du Grand Prix. C'est le triomphe de l'antipathie ancienne qui en 1791 le mettait aux prises avec Gaucher, avec tous les graveurs de Paris, et l'amenait déjà à refuser l'italianisation aux élèves dans son plan d'École Nationale de dessin[3]. Comment pardonner à la gravure de n'être qu'une « répétition » de l'œuvre de génie si elle reste dans son rôle de « satellite », ou de vouloir rivaliser avec elle si elle est originale ? Mais il est des raisons de fait qu'il allègue à Vaublanc dans son rapport de 1816 : Rome n'a ni collections classiques ni École de gravure ; Paris et Londres sont les vrais centres. « A Paris les estampes forment l'ornement de tous les intérieurs. » Il serait donc opportun de fonder une École nationale de gravure près l'École des Beaux-Arts, « sous le seul point de vue du commerce et de l'industrie »,

1. Arch. Acad. B.-A. : minutes de lettres dans les dossiers 1816, 1820 ; *Proc.-verb.*, séances 19 février et 15 juillet 1820. — *Notice* de Quatremère sur les travaux de l'Académie depuis 1815. — *Moniteur*, 4 février 1821.

2. Brun a encore le Grand Prix de pierre fine en 1817, Vatinelle le Grand Prix de la médaille en 1819.

3. *Première Suite aux considérat.*, p. 37-41.

comme il y a des écoles à Florence, Milan, Stuttgart, Madrid, Dresde et Berlin[1]. C'était le plan ancien de Napoléon. La question des frais arrêtant le ministre Vaublanc, Rome continue de recevoir des pensionnaires graveurs. Mais en 1820 Quatremère, revenant à la charge, euvoie au ministre le règlement que l'Académie vient d'établir : il ne s'agit plus d'une École nationale de gravure à Paris, mais simplement de transférer à Paris la pension de Rome : le concours aura lieu tous les ans ; à Paris même, sous les yeux de l'Académie, le graveur exécuterait en cinq ans, d'après un tableau désigné par elle, une planche qui appartiendrait au gouvernement[2]. Le projet, accepté, entre en exécution jusqu'en 1828, où l'on revient à la pension de Rome. C'est qu'à Paris la contagion sévit, le romantisme fait rage, le *Sardanapale* fait scandale au salon. Là-bas du moins, près des maîtres, la gravure suivra sans remords sa loi, qui est « de partager les destinées » de la peinture.

Son rôle dans la fondation du Grand Prix de paysage historique révèle toute l'inquiétude d'un classique, de l'Académie entière, devant la grave question de savoir s'il faut traiter officiellement le paysage comme un genre distinct[3]. Dans l'antiquité il n'usurpe l'autonomie que sous Auguste ; chez les Grecs il n'était que le cadre de l'humanité, le champ d'action de l'héroïsme. L'envoyer à Rome, c'était sans doute le soumettre à un climat sain et lui imposer une hygiène : en 1816 il suffisait de se souvenir des libertés récentes des flamingants pour prévoir ; s'il faut que le paysage soit, ne convient-il pas qu'il soit historique, c'est-à-dire italien ? D'autre part, c'était l'encourager à la présomption : les Salons de l'Empire, où un quart des œuvres lui étaient

1. Mêmes références que ci-dessus pour la gravure en pierres fines et médailles.

2. *Proc.-verb. de l'Acad.*, 15 juillet 1820.

3. « Un savant dont le nom fait autorité quand il s'agit de l'archéologie des arts, M. Quatremère de Quincy, a prouvé que chez les Grecs, à l'époque la plus florissante, le paysage n'était pas traité comme un genre à part (*Moniteur*, 30 janvier 1823).

consacrées, ne révélaient que trop l'engouement pervers des artistes et du public[1].

Depuis 1791 Quatremère paraissait pourtant décisif. Pénétré de la tradition académique et de Winckelmann, tout frais arrivé d'Italie où il s'est lié avec Piranesi, il affirme que « ce genre, séparé des autres par la nature elle-même, ne peut se flatter de trouver dans les sites de notre pays, dans son climat, dans sa conformation, les modèles qui lui sont nécessaires. L'Italie les réunit tous ». Dans son plan d'École des Beaux-Arts il proposait un concours et un prix triennal avec pension en Italie[2]. En 1796 les Lettres à Miranda proclamaient que hors de l'Italie il n'est point de salut pour le paysage. Il n'y a que là de beaux couchers de soleil. En 1806, l' « *Essai historique sur l'art du paysage à Rome*[3] », en donne celle-ci comme la terre d'élection : les Flamands ne furent paysagistes qu'avec Mathieu et Paul Brill, les Français avec Poussin et le Lorrain, les Allemands avec Hackert, Kobel, Klengel et Troll : tous italianisants, tous installés dans la cité unique où le passé de l'humanité forme avec les choses un tout indissociable. Les *Considérations morales* de 1815, où règne l'idée d'harmonie, reviennent sur ce dogme, ancien comme la Renaissance, que le paysage n'est beau que composé, c'est-à-dire si la nature, architecturale dans ses plans, ordonnée dans ses masses de feuillés, est encore relevée par la noblesse des ruines, des fabriques, et des scènes historiques ou fabuleuses. « Un arbre de plus ou de moins dans cette plaine produit ou fait disparaître le motif d'un paysage. Cette ruine, enlevée à ce site, lui ravit la faculté de nous émouvoir »[4]. Or cet ensemble harmonieux s'offre partout en Italie, surtout aux environs de Rome, et là seulement. Quatremère a beau jeu à insister sur une vérité trop méconnue : le paysage historique, en Italie, n'est pas

1. Fr. Benoit, *op. cit.*, p. 394, 412.
2. *Considérat.*, p. 45 et *Deuxième Suite*, p. 69.
3. *Arch. Littéraires*, 1806, vol. X, p. 193, 376.
4. P. 61, 84, 88

un genre, mais la réalité. Il y est né, il s'y perpétue, il est un produit du sol.

Pourtant, lorsqu'il fut question de créer le Grand Prix de Paysage en 1816, il hésita. L'initiative est partie, en 1815, du ministre Vaublanc, avec la complicité de J. Lebreton, le prédécesseur de Quatremère ; l'Académie en fit, par ordre, l'objet de plusieurs de ses délibérations, le projet devait recevoir son exécution en 1816[1]. Peut-être aurait-il été délaissé après le départ de Lebreton si Michallon, élève de Valenciennes et probablement poussé par lui, n'avait sollicité le voyage payé en Italie[2] : il fait apostiller par le duc de Berry sa pétition au ministre de l'Intérieur. Un grand nombre d'Académiciens mettent leur signature à côté de l'auguste apostille, très sincères d'ailleurs dans leur désir de voir le paysage historique conquérir enfin l'autonomie. Vaublanc écrit alors à Quatremère le 16 avril, en lui envoyant ces pièces sans réplique, que le jeune Michallon lui « paraît dans le cas d'être admis au concours qu'il prie l'Académie d'annoncer[3] ».

Quatremère, en séance[4], exprime l'étonnement de l'Académie, qui est avant tout le sien, et se tient coi. Mais le 24 juin Laîné le relance, s'étonne que rien n'ait encore été fait, le prie de remettre l'affaire en délibération, et joint une seconde lettre de Michallon avec la copie de la pétition des Académiciens en faveur « d'un genre trop peu encouragé jusqu'ici, et dans lequel nous comptons cependant des talents si distingués[5] ». Le 29 juin l'Académie délibère, sous les auspices de Quatremère, et, le 6 juillet, elle adopte le projet[6]. Voilà comment la fondation du paysage historique, tant reprochée à l'Académie, fut d'abord un acte d'autorité du gouvernement.

1. Arch. Acad. B.-A. : lettre de Vaublanc à Lebreton, 24 déc. 1815.
2. Arch. Acad. B.-A. : lettre du 6 avril 1816 au ministre, apostillée par Valenciennes, Gérard, Bosio, Lemot, Girodet, Gros, Guérin, Cartellier...
3. Arch. Acad. B.-A., 1816.
4. *Proc.-verb.*, 20 avril.
5. Arch. Acad. B.-A.
6. *Proc.-verb.*, *mss.*

Les considérants du rapport de Quatremère laissent voir qu'il n'a cédé qu'à regret. Ce prix est « un encouragement trop subdivisé de chacune des parties de la peinture, qu'on isole ainsi ». Tous les peintres d'histoire sont par surcroît paysagistes : Titien, Poussin, Carrache, Dominiquin. Mais le paysage en lui-même n'est que du genre, et « le peintre de genre est ordinairement celui qui s'étant adonné au genre supérieur de l'histoire ne s'est pas trouvé la vocation d'y exceller ». Cependant, il annonce que l'Académie se rallie au désir du Roi, et que cette année on choisirait le jeune Michallon « vu les recommandations qui militent en sa faveur[1] ». Impossible de mettre plus de mauvaise grâce dans l'acceptation. Après s'être prononcé, avec l'Académie, pour le concours biennal, il réfléchit, et dans un second rapport juge « nécessaire d'éloigner le retour périodique du concours de manière qu'il ne revienne que de quatre en quatre années ». Dès lors que les peintres d'histoire sont tous paysagistes quand il le faut, la peinture de paysage n'a besoin « que d'un supplément d'occasion ». Ainsi est établi le règlement définitif, le 31 août 1816, avec des clauses où se trahit sa méfiance : Art. 1er, « Le sujet du concours sera constamment du genre noble et historique » ; art. V, la peinture sur toile comportera « un sujet dont les figures auront au moins quatre pouces de proportion » ; art. 11, « Le caractère à donner au paysage sera expressément rappelé aux concurrents. » Soucieux de tranquilliser l'École classique comme lui-même, il annonce en séance publique qu' « on a pris des dispositions pour garantir la capacité des concurrents et tout soupçon de collusion[2] ».

1. Arch. Acad. B.-A. : minute du rapport (dossier 1816).

2. *Proc.-verb.*, 31 août et 7 sept. 1816 — et *Notice sur les travaux de l'Académie depuis octobre 1815*. Il se console parce que l'Italie est « le pays qui a le privilège de réunir dans ses sites et dans ses ruines les modèles les plus imposants de la nature embellie par l'art et animée par les plus nobles souvenirs ». — Voir aussi pour les articles restrictifs du règlement : Baltard, *La Villa Médicis à Rome*, Paris, chez l'auteur, 1847, p. 41. Article 25 : dans les trois premières années le pensionnaire doit faire le tableau d'une vue prise sur nature, et ce tableau sera successivement un paysage agreste ou montueux, un paysage orné de

Ainsi, vaincu sur le fait de la création du Prix, qui consacre comme indépendant un genre suspect d'usurpation, il a énergiquement ligotté celui-ci ; puis, la section de peinture et lui ont soin de ne le remettre qu'entre des mains orthodoxes. Après Michallon, les pensionnaires du paysage à Rome sont, en 1821 Rémond, en 1825 Giroux, auquel ils sacrifient Brascassat sous les huées des élèves de l'École des Beaux-Arts[1], en 1829 Gibert, en 1833 Prieur, en 1837 Buttura, tous paysagistes sages, pour qui la nature a grand besoin d'être corrigée et relevée d'humanité. Après la retraite de Quatremère en 1839, J.-A. Benouville (1845) par la délicatesse du sentiment[2], et de Curzon (1849) par son exécution élégante et gracieuse jusque dans la sécheresse, ont seuls un peu réhabilité le Grand Prix, qui meurt de honte en 1863.

Les Académiciens ne s'en vengèrent pas moins du trop pressé Michallon. Après avoir loué en 1819 son « *Enjambée de Roland*[3] » que Forbin et Corbière demandent pour la Galerie de Diane à Fontainebleau[4], les rapports de 1820 et 1821, rédigés par Quatremère, sont sévères à l'*Œdipe à Colone* et au *Thésée pourchassé par les Centaures*. Quatremère écrit à Guérin pour souligner son intention d'être sévère[5]. L'aurait-il été moins, s'il s'était douté qu'à son retour d'Italie en 1822 Michallon, prenant le jeune Corot sous sa direction, allait lui vanter le paysage ombrien et ro-

fabriques ou de ruines, un site de paysage, côte marine. — Chacun de ces paysages devra contenir des figures et des animaux... Le tableau de troisième année devra représenter une vue exacte d'un site d'Italie, dont le choix sera approuvé par le directeur. — En quatrième année, le pensionnaire devra exécuter un tableau de sa composition, dont le sujet sera tiré de l'histoire ancienne, profane ou sacrée, ou de la mythologie.

1. Am. Duval, *op. cit.*, p. 10. — « L'Académie a arrêté de témoigner sa satisfaction sur le concours » (*Journal des Savants*, p. 567).

2. Bien plus remarquable encore chez son frère Franc. Léon Benouville.

3. *Rapport sur les travaux des pensionnaires*, 1819 (minute aux Arch. Ac. B.-A., dossier 1820) Il parut au Salon de 1819.

4. Lettre de Forbin à Quatremère, octobre 1819 (Arch. Acad. B.-A.), et lettre de Corbière à Forbin, janvier 1823 (Arch. École B.-A.).

5. 28 oct. 1820 (Arch. Acad. B.-A.).

main, Amalfi et Sorrente[1] ? Michallon, qui força les portes de l'École de Rome, et Valenciennes, qui ne put jamais forcer celles de l'Académie, ont gagné à la formule du paysage historique et italien un des choryphées du renouveau de 1830. C'est pour cela sans doute que le jury de 1827 reçut au Salon la *Vue prise à Narni* et la *Campagne de Rome* : Quatremère ce jour-là n'y assistait pas[2].

Ce prix encourageait une classe nouvelle d'artistes. C'est un mal ! Le mal empire avec la multiplication des prix de second ordre : Guérin se plaint en 1825 que la Villa est encombrée. Quatremère met le doigt sur la plaie : la conscription. Comme on en avait exempté les Grands Prix, « qui étaient les premiers, on imagina, pour multiplier les exemptions, d'appeler tous les prix grands[3] ». Possédant le secret de relever l'art, qui est de « décourager habilement le trop plein des artistes », il voudrait bien restreindre le nombre des élus. Mais il discerne chez le gouvernement « une sorte de système tendant à dépeupler l'École de Rome pour arriver à la faire regarder comme inutile » : c'est la multiplication des vacances. Il annonce donc à Guérin qu'il recevra cette année une abondante recrue, et que l'Académie est décidée à attribuer les prix dont elle dispose[4]. Il faut qu'il

1. « C'était, disait Corot, un talent qui serait devenu très fameux » (H. Dumesnil, *Corot, Souvenirs intimes*).

2. A noter, de Baltard, successeur de Dufourny à l'École des Beaux-Arts, d'originales « *Observations sur le concours du grand prix de paysage historique et sur la nécessité de donner une nouvelle direction aux études de ce genre* », en 1821. Selon lui, le paysage ne peut être que descriptif, non historique. « Il faut l'unir à l'histoire naturelle et à la physiologie terrestre. . Pourquoi les peintres borneraient-ils leur ambition à flatter l'œil par quelques effets de couleur et de lumière ? Pourquoi, au lieu de ces études stériles, ne s'appliqueraient-ils pas à rendre avec vérité les paysages de toutes les latitudes, ornés de la variété des arbres et des plantes ? Pourquoi surtout, les scènes de l'économie rurale, des travaux champêtres, des grandes exploitations, ne s'ennobliraient-elles pas sur la toile ? » Et il propose que le voyage de Rome soit remplacé par des voyages dans « notre belle France » et sur « tout le globe ». Les grands prix « recevraient des missions spéciales pour accompagner les expéditions maritimes ou pour suivre nos ambassadeurs. » (Arch. École des Beaux-Arts, carton des « Règlements », 129).

3. Lettre au ministre, 6 sept. 1825 (Arch. Direction B.-A.).

4. Lettre du 27 oct 1826 (*Arch. Villa Méd.*).

soit bien inquiet sur l'avenir de la chère École pour faire céder, sous le régime néfaste de Louis Philippe, la sévérité de l'Académie et la sienne. « Un vent de sévérité a soufflé dans les derniers jugements », écrit-il à Ingres ; mais, comme l'Académie n'a pas la liberté, qu'elle sollicite, « de redonner l'année suivante les prix qu'elle n'adjuge point, et que par conséquent le Ministre en garde aussi les fonds », on usera désormais avec beaucoup de ménagements de la suppression du premier Grand Prix. C'est à Ingres qu'il écrit cette lettre de complot[1], à Ingres qui souffre autant que lui de ce dilemme : le galvaudage de l'art par le trop grand nombre d'artistes, ou l'appauvrissement de l'École, dont on menace l'existence.

Sur les questions de discipline, quelle rigidité ! Nous l'avons vu : cet autoritaire sait qu'elles emportent presque toujours avec elles la question de doctrine. Il faut voir sur quel ton de pédagogue il presse les directeurs d'être ponctuels pour les envois des pensionnaires, leur donne un bon point quand ils l'ont été, la férule quand ils ont tardé. « L'Académie espère, Monsieur, de votre zèle et de votre exactitude que de pareils retards ne se produiront plus »[2]. Sous les dehors de la discipline, ce sont des difficultés de direction artistique qui troublèrent jusqu'à la rupture la correspondance de Quatremère et d'Horace Vernet (1829-1834) : débat retentissant qui fit gémir l'Académie, exulter la presse romantique, et porta le premier coup à l'autorité du secrétaire perpétuel.

L'Académie n'avait présenté H. Vernet, dans deux tours de scrutin, qu'en deuxième ligne, après Garnier ; sa nomination au poste de directeur fut le fait du ministre[3]. Incarnant tout ce que détestait Quatremère, il apporte dans la cité du passé le modernisme, la mondanité, le goût des choses militaires : en train de peindre une madone, le moindre

1. 20 nov. 1835 (*id.*).

2. A Guérin, 15 février 1823 ; puis 14 nov., et 9 oct. 1824 (minutes aux Arch. Éc. B.-A.).

3. Arch. Nat., F[21] 612, et *Moniteur*, 30 juillet 1828.

tambour le fait courir à la fenêtre[1]. De Rome, il trouve moyen d'envoyer au Salon de 1834 des... *Arabes dans leur camp!* Artiste primesautier, facile et prompt, sans style, il est incapable de communiquer aux pensionnaires une méthode, des principes. Ses théories sur la direction des travaux à la Villa sont pour exaspérer un dogmatiste, un autoritaire : il faut « laisser le génie libre », et non imposer « la vile servitude d'École ». Liberté dans le choix des sujets, liberté dans la manière de les traiter[2]. Dans sa déclaration de principes au secrétaire perpétuel on sent la pointe poussée droit, et une odeur de bataille.

« Persuadé que des hommes d'un âge mûr ne pouvaient être soumis au joug des principes absolus, j'ai cru devoir laisser l'École jouir d'une entière liberté ; aussi chacun, de retour à ses goûts particuliers, est rentré dans la voie où la nature de son génie devait l'entraîner. Si des productions d'un genre trop familier ont mérité de justes reproches, je ne crois pas devoir les attribuer à cette liberté, mais bien à l'obligation où se trouvaient quelques-uns de MM. les pensionnaires pour subvenir à des besoins impérieux. La tendance qui se manifeste serait plutôt un retour vers le goût primitif du Giotto et du Beato Angelico. Si elle n'est pas poussée jusqu'à l'imitation suivie, cette tendance ne peut que garantir des erreurs qu'on reproche au romantisme »[3].

Ces deux systèmes, ces deux caractères devaient se heurter à la première occasion[4]. Le rapport de 1829 sur les envois des pensionnaires, lu en séance publique, était élogieux pour les 23 dessins de H. Labrouste sur la restaura-

1. Pourtant il manifesta, au début, un bon vouloir d'adaptation : « Il serait à désirer que Messieurs les pensionnaires, et particulièrement les peintres, eussent mis en pratique les grands exemples du Vatican » (à Quatremère, févr. 1829, Arch. Acad. B.-A.).

2. Lettre à Gérard, 19 avril 1829 : il approuve Larivière qui, en 5e année, choisit un sujet du xve siècle, La peste de Rome sous Nicolas V ; mais « l'Académie trouvera peut-être cette innovation mauvaise ».

3. 5 déc. 1834 (Arch. Acad. B.-A.).

4. Élu à l'Académie le 24 juin 1826, Horace Vernet « était devenu la pierre d'achoppement de toutes les discussions. On le craignait, et l'on se taisait pour ne pas faire surgir la tempête » (Jal, *Dictionn. de Biogr.*, p. 1258).

tion du grand temple dorique de Pæstum, du petit temple, et du « Portique ». Le grand temple, « quoique déjà publié, n'a pas laissé d'offrir des détails et des particularités qui n'avaient pas encore été aperçus »[1]. Mais le rapport particulier envoyé à la Villa, qui contient des réserves, « a paru sévère, écrit Vernet, à M. H. Labrouste[2] » : il jugeait sèchement la prétention du pensionnaire à corriger les mesures de l'ouvrage classique de Delagardette, qui faisait autorité sur le dorique de Pæstum. Esprit d'examen contre esprit d'autorité, voilà le choc qui commence. Le directeur prend le parti de son pensionnaire et s'échauffe ; Quatremère, gourmé jusque dans sa colère, répond que « les observations de l'Académie se proposent, mais ne s'imposent pas ». Elle « ne prononce pas des arrêts, ce mot entendu dans son acception judiciaire. » D'ailleurs, ces remarques étant confidentielles, il n'y a pas lieu d'entamer de discussion ouverte ; « je n'ai pas besoin de faire prévoir à un esprit aussi éclairé que le vôtre quels inconvénients pourraient naître de l'exemple une fois donné d'une polémique entre l'élève et le professeur »[3].

Vernet prend le moyen qui semblait le plus propre à la clore : il va à Pæstum accompagné d'un architecte, examine, mesure, fouille même, et adresse à l'Académie une note de documents précis, implacables, où les mesures de Labrouste sont sur chaque point opposées à celles de Delagardette, comme la vérité d'expérience à la fantaisie de l'amateur[4]. « Cependant, ajoute-t il, c'est sur l'autorité de cet ouvrage que la section d'architecture a désigné M. Labrouste comme ayant procédé avec négligence... Il devient avéré que Delagardette s'est contenté de légères esquisses prises sur place, pour établir des systèmes d'autant plus pernicieux que les

1. Séance du 3 oct. 1829 (*Moniteur*, 14 oct.).

2. Lettre du 26 déc. (Arch. Acad. B.-A.).

3, Les pièces de ce fameux débat sont partagées entre les Arch. de la Villa Médicis et les Arch. de l'Acad. des B.-A., soit en originaux, soit en minutes, à partir de décembre 1829. Nous mentionnons ce qui intéresse l'art, non les personnes.

4. Datée de Rome, 29 mai 1830 (Arch. Acad. B.-A., dans le dossier de 1831).

plus respectables les ont revêtues de leur confiance, et que M. Rondelet notamment dans son *Art de bâtir* cite une particularité des temples de Pæstum en se fondant sur Delagardette, qui est lui-même d'une palpable inexactitude »[1]. Rondelet était l'ami de Quatremère, son ancien collaborateur au *Dictionnaire d'Architecture* et au Panthéon, tous deux mutuels clients pour des articles d'apologie. Le coup était droit.

Quatremère évite la discussion de fond et s'en tient au droit de l'Académie d'émettre des avis, d'ailleurs confidentiels, et au droit de l'*élève* de n'en point tenir compte[2]. Vernet, écrivant au Président de l'Académie, se déclare convaincu que le secrétaire perpétuel met au compte de l'Académie son avis personnel et l'engage à la légère, et se défend d'être un « novateur »[3]. Quatremère réplique qu'il transmet fidèlement les sentiments de ses confrères. Les procès-verbaux[4], la correspondance gardent les échos alternés de cette dispute, qui finit par l'offre de démission de Vernet en septembre 1830 : « Je consacre encore une fois un abus, écrit-il à Quatremère, en correspondant directement avec l'Académie[5]. » Le ministre n'accepte pas la démission, et la Révolution laisse les choses en l'état, du moins en apparence ; en fait elle exalte l'esprit de réaction contre la tyrannie de l'École classique et de l'Académie. Les *Débats* mettent sur le compte de Vernet, non sans vraisemblance, le projet qui court alors dans les ateliers : la suppression de l'Académie de Rome et la liberté du va-et-vient des pensionnaires en Italie[6]. Le directeur envoie bien un démenti, mais conclut en souhaitant, « avec tout ce qui n'est point partisan des

1. Lettre à Quatrem., même date (*id.*).
2. Lettre à Vernet, 26 juin 1830, de 4 pages in-f° (Arch. Acad. B.-A., minute).
3. « Des opinions particulières remplacent ou dénaturent ce que l'Académie voudrait que je connusse de ses délibérations » (24 juillet 1830, Arch. Acad. B.-A.).
4. *Proc.-verb.* du 12 juin au 14 août 1830 ; et 29 décembre.
5. Lettre du 7 sept. 1830 (Arch. Acad. B.-A.).
6. *Débats* du 22 oct. 1830.

idées stationnaires, que l'Académie de France à Rome reçoive, à l'aide d'une revision de ses règlements, une réorganisation qui la mette en harmonie avec la marche du temps et surtout la dégage des préjugés invétérés »[1]. Voilà pour le public ; pour les amis il précisait : « Sans avoir la moindre intention de me mettre en hostilité avec l'Académie, sur une observation très simple, relative à l'injustice d'un rapport, je me suis trouvé engagé dans une querelle des plus désagréables avec elle, ou plutôt avec M. Quatremère.

« Entraîné malgré moi par la débâcle de phrases et de raisonnements métaphysiques de mon antagoniste, il m'a été impossible de crier au secours, et, lorsque j'ai pu surmonter le danger, il n'était plus temps de demander avis, la glace était rompue, il fallait être le plus entêté. Je me suis donc cramponné à ma conscience. Au moment où je vous écris, je n'ai plus rien à craindre de mon adversaire, grâce à la dégelée que je lui ai envoyée. Tout est fini ; il ne faut plus penser qu'à réparer le mal. Samson, avec sa mâchoire d'âne, a causé moins de désordre dans les rangs des Philistins que notre secrétaire perpétuel avec la sienne au milieu de la nouvelle école. Je vais donc m'occuper d'une revision des règlements, afin d'en extirper ce qu'un pouvoir envieux et usurpateur y a introduit[2]. »

Ainsi finit cette querelle mémorable dont la signification dépasse les personnes. Entre la férule et la cravache c'est l'esprit des institutions qui est en cause : l'Académie, menée par Quatremère, garde la doctrine du passé et en exige l'observance ; l'École de Rome, menée par Vernet, va de l'avant et juge les « autorités » établies. Sur le fait particulier de Pæstum, l'une maintient avec Delagardette l'interprétation romaine du dorique grec, inaugurée par Vitruve, l'autre ressuscite sur place la pure antiquité hellénique, et, grâce à des mesures un peu plus exactes, explique mieux sa simpli-

1. Lettre du 3 novembre (*Débats* du 17). — L'*Artiste* (1831, vol. II, p. 36) affirme l'existence d'un mémoire inédit de Vernet sur l'abolition de l'École.

2. Lettre à Gérard, Rome 1830 (*Correspondance de F. Gérard*, 1867, p. 191-192).

cité mâle et grandiose sous l'éclat des antéfixes coloriées. Chose curieuse, Labrouste n'avait pourtant fait que suivre l'exemple de Quatremère. Précisément dans sa *Restauration de Pæstum*[1] (1829), il rend hommage à l'archéologue qui avait naguère fait connaître les grandes statues polychromes et rendu aux grecs doriens les temples de Sicile que le P. Paoli donnait aux Étrusques. Il avait donc apporté à Pæstum, dans sa mémoire ou son bagage, les ouvrages de Quatremère, il avait éprouvé sur place leur exactitude. Dans sa pensée et dans le texte de sa restauration, les révélations qui sont les siennes accompagnent celles qu'avait faites son devancier. Le jeune pensionnaire emboite le pas au vénérable secrétaire perpétuel : à révolutionnaire révolutionnaire et demi. Malheureusement Quatremère, monté en chaire, a peur maintenant de ce qu'il avait adoré dans le « Jupiter Olympien » et avant, et il frappe ceux qui adorent ce qu'il a brûlé. Les jeunes architectes, émus par les pages de *Notre-Dame de Paris* de V. Hugo, trouvent dans la querelle un aliment à leur colère contre les classiques : Gréterin, Toudouze et Lassus ne se tiennent pas de joie de trouver enfin un « romain » qui dédaigne l'architecture romaine, s'adresse directement aux Grecs, et tente quelques études de décoration polychrome. Ils offrent à Labrouste revenant de Rome d'ouvrir un atelier à lui, ce qu'il fait[2]. Par là, la révélation du génie grec profite au gothique : Lassus et Labrouste intimes et complices, c'est, comme le disait de Caumont à Quatremère lui-même, « papa et maman », c'est-à-dire le Parthénon et la cathédrale, réconciliés, et se dressant tous deux contre l'art de seconde main. Quatremère avait vu juste : sur les champs de Pæstum et autour de Notre-Dame se levaient deux formes sœurs de l'esprit nouveau[3].

L'émotion que lui causa l'affaire des pensionnaires mariés

1. P. 4 et 12, publiée dans les *Restaurations des monuments antiques... Didot*, 1877.

2. Préface de A. Darcel à l'*Album de Villard de Honnecourt*, publié par Lassus, 1858, p. 1 sq.

3. Cf. notre étude sur la *Doctrine* de Quatremère.

ne serait pas à signaler, si là encore l'intérêt de l'art ou du génie ne lui avait paru en jeu[1]. La conter n'est pas notre objet[2] ; l'important, c'est que les hérétiques furent encore les architectes. Décidément, c'est d'eux et de l'architecture que sont parties toutes les libérations. Cette fois encore Vernet leur est clandestinement favorable. Quatremère et l'Académie voient dans le mariage des pensionnaires un « dérèglement » funeste aux études et aux..... bonnes doctrines. Quand on est capable, comme Baltard, de coucher hors de l'École, on est nécessairement, en art, un *novateur*. Mais Quatremère voit encore de plus haut : « l'Académie, écrit-il au ministre, pense qu'il est à désirer que ceux qui, dans la jeunesse, se livrent aux arts du dessin, puissent être exempts des soucis qui accompagnent souvent l'état du mariage[3]. » Il est tout près de croire que le mariage éteint le talent. Il sut un gré infini à Ingres d'avoir arrangé cette affaire délicate en conciliant son devoir de directeur avec « celui de père ». « L'Académie s'en repose entièrement sur votre sagesse, sur le bon esprit dont elle sait que vous êtes animé et dont votre lettre lui donne une nouvelle garantie... Le temps est aussi un médecin, mais, dit l'italien, *e un medico che va pian piano*[4]. »

Nous voici arrivés à la direction d'Ingres. Selon le sens de la précédente lettre, elle fut pour Quatremère une convalescence heureuse. Enfin recommencent entre l'École de Rome

1. A signaler encore le dissentiment au sujet de la décoration que Vernet veut faire donner à Lemonnier, secrétaire-bibliothécaire de l'Académie de France à Rome, et à quelques élèves méritants, et que Quatremère refuse comme étant « anticipée » pour des artistes « en état d'élèves » (Lettre de Quatremère à H. Vernet, 26 juin 1830, Arch. Ac. B.-A.). — H. Vernet écrit au ministre ses regrets profonds pour la démission et le départ de Lemonnier (7 nov. 1830, Arch. Nat., F[21] 612, dossier Mauduit).

2. Garrez, Léveil et Baltard sont mariés et habitent hors de l'Académie. — Voir Arch. de l'Ac. B.-A. : partie dans le dossier 1834, partie dans celui de 1835. — Le cas s'était présenté au XVIIIe siècle (cf. la communication de M. J. Guiffrey, *Bullet. de la Soc. de l'Hist. de l'Art franç.*, 1909, p. 106).

3. Lettre du 16 août 1834, citée intégralement dans H Lapauze, *Nouvelle Revue*, 1909, p. 192-194 — Il n'y a point là, comme le pense cet historien, perfidie ni haine, mais une doctrine ferme (cf. la *Notice* sur Prudhon).

4. *Archives de l'Art français*, 3e série, t. 16, 1900, p. 175, et *Proc.-verb.* de l'Acad., 2 août 1834, 28 février et 4 juillet 1835.

et le secrétaire perpétuel les rapports directs « qui n'auraient jamais dû être interrompus[1] ». Cette correspondance, quoique espacée, est pour lui un besoin profond : c'est le lien entre la pupille et la tutrice, celle-ci déléguant à Quatremère son rôle de sollicitude. La vacance du poste prononcée, il fait part au ministre du désir formel de l'Académie que « les relations soient désormais constantes et régulières » ; Thiers le rassure. Ingres, nommé sur la présentation de l'Académie[2], où il est persona grata depuis 1823, apporte à Rome une docilité touchante à l'égard de l'auguste assemblée et de son secrétaire perpétuel. Il y a entre ces deux hommes un tel accord théorique sur l'excellence des institutions académiques, en particulier de celle de Rome, sur « les saines doctrines », sur la direction à donner aux travaux des pensionnaires, que leur correspondance en reçoit, sauf un vif incident, comme une plénitude d'harmonie, une abondance de cœur. Aux formules de déférence répondent les formules de haute satisfaction, les unes et les autres pénétrées de sincérité. L'Académie, pour Ingres, est une autorité sacro-sainte. Il rend hommage à « la sagesse des principes qui y sont enseignés », à sa « direction sage et protectrice ». Aussi garde-t-il un « fidèle souvenir de ses bonnes doctrines », et une profonde gratitude pour « l'honorable mission que ses suffrages lui ont confiée ». Il est touchant de voir Jean-Dominique Ingres, si volontaire, si entêté de ses idées personnelles, et si bourru à les défendre, s'incliner avec cet abandon de soi devant la compagnie qui représente à ses yeux la tradition, la culte de l'antiquité, des maîtres, et du dessin.

Quatremère devait nécessairement hériter de ce prestige. « En faisant à l'Académie, lui écrit Ingres, l'envoi des ouvrages des pensionnaires du Roi, je ne veux pas négliger l'occasion de vous exprimer toute la reconnaissance que j'éprouve

1. *Rapport de Quatremère au ministre*, 11 oct. 1834 (Arch. Ac. B.-A.).

2. Cf. sa lettre de candidature, du 16 mai 1834 (Arch. Ac. B.-A.), très dévote à l'École de Rome. — Le gouvernement penchait vers Garnier (*Moniteur*, 26 mai ; et l'*Artiste*, 1834, t. 7, p. 224). L'Académie ajouta à Ingres Garnier et Heim, puis Schnetz, Langlois et Granger.

de l'appui bienveillant que vous prêtez auprès d'elle à ma direction. Je ne puis méconnaître, dans la sanction dont elle a jusqu'ici revêtu mes demandes, l'effet de votre obligeante sollicitude. Veuillez bien, Monsieur, me la continuer, car l'approbation d'un juge aussi sage et aussi éclairé que vous est l'encouragement que je suis le plus jaloux et le plus heureux de mériter[1]. » Et, en une autre circonstance : « Monsieur et illustre confrère, le bienveillant appui que vous prêtez à ma direction m'est un trop précieux gage de votre estime pour que je n'éprouve pas le besoin de vous offrir en cette occasion l'expression particulière de ma reconnaissance. J'espère, Monsieur, qu'en me continuant votre appui, vous voudrez bien m'éclairer de vos lumières sur tout ce que vous croirez utile à l'École et dans l'intérêt de l'art. Vous ne pouvez pas douter de l'empressement que je mettrai toujours à recueillir vos bons conseils et du zèle que j'aurais à les mettre à profit. — Agréez, je vous prie, Monsieur et illustre confrère, l'assurance des sentiments de respect et d'entier dévouement de votre très-humble et très-honoré confrère[2]. »

Quatremère ne demeure pas en reste : il lui fait part avec complaisance du plaisir et de l'intérêt que l'Académie prend à ses lettres. « Toutes les questions d'art que vous lui soumettez sont empreintes d'un tel caractère de force, de raison et de convenance, qu'elle s'est toujours empressée de se ranger à vos avis[3]. » Ailleurs, c'est de la reconnaissance « pour les soins éclairés que vous ne cessez d'apporter dans l'administration du bel établissement dont la direction vous est confiée[4]. » Une fois, une fois seulement, ce duo affectueux est interrompu par le rogue secrétaire perpétuel : il lui reproche de n'avoir pas assez surveillé le choix du modèle pour la copie des peintres et des sculpteurs, ni exigé des graveurs les figures

1. Lettre du 14 juin 1836 (*Arch. de l'Art français*, 3e série, 1900).
2. Lettre du 24 juillet 1838 (Arch. Acad. B -A.).
3. Lettre d'Ingres à Le Gô, février 1838, citée par H. Lapauze.
4. Lettre du 28 sept. 1838 (*Arch. Villa Méd.*), et presque toutes celles que le secrét. perpét. écrit à Ingres.

dessinées d'après l'antique. Ingres, piqué au vif, faillit faire « trois coups de tête », puis se calma[1].

En dehors de ce bref incident, ils marchent la main dans la main pour diriger l'enseignement à la Villa. Ingres lui écrit qu'il faut « contenir les écarts de la jeunesse, souvent rétive aux grands principes du bon goût », dont Quatremère « possède si bien les secrets[2] » ; et celui-ci a son tour, que « d'année en année l'Académie voit avec satisfaction les pensionnaires abjurer la manie du changement[3] ». Ils sont étroitement complices pour faire de l'École de Rome un centre de résistance au romantisme, en la gardant de toute intrusion de l'ennemi. Ingres semble même sacrifier au secrétaire perpétuel, c'est-à-dire à la pédagogie académique, ses chers primitifs ; bons pour lui, il les réprouve en tant que directeur, et remarque « avec une forte peine la prédilection accordée par quelques-uns de MM. les pensionnaires à une imitation qu'il appelle malentendue de nos vieux maîtres du moyen âge[4] ».

Quatremère l'a amené sans le savoir à un autre sacrifice. La demande d'autoriser les pensionnaires de 5e année à voyager hors de Rome, et même hors de l'Italie, date de Thévenin, en 1816[5] ; en 1821 Quatremère fait interdire cette licence par une clause du nouveau règlement. La plupart des directeurs y voient pourtant une liberté nécessaire. A deux reprises, en 1829, H. Vernet lui demande de faire reconnaître par l'Académie aux pensionnaires architectes le droit de voyager hors de Rome les trois premières années, c'est-à-dire avant le temps prescrit, et plusieurs ensemble ; il ne craint pas pour cela « d'être assimilé aux novateurs dont elle semble redouter l'influence[6] ». Quatremère répond que « la section d'architecture et l'Académie en général sont frappées du danger qu'il y a, au temps où nous sommes, d'ou

1. Cf. sa lettre du 26 janvier 1839 (Arch. Acad. B.-A.).
2. Lettre du 14 juin 1836.
3. *Rapport sur les envois des pensionnaires*, 1834.
4. Lettre du 20 juin 1835 (Arch. Ac. B.-A.).
5. Lettre à Laîné, 22 juillet (Arch. Villa Méd.).
6. Lettres à Q., 12 mai et 27 juin (Arch. Acad. B.-A.).

vrir la voie aux innovations [1] ». Les résultats des règlements actuels étant excellents, elles en appellent encore à Vernet et à une plus longue expérience. En 1830 il refuse encore à Vernet de laisser le sculpteur Desprès venir passer à Paris la dernière année de sa pension sous prétexte de santé : « les études à Paris deviennent trop facilement objet de spéculation et d'industrie » ; il faut préserver l'École du courant qui entraîne tout à Paris dans les voies de la mode, du commerce, de la manie des nouveautés et de la cupidité [2]. En 1835, à la suite d'une plainte d'Ingres, il demande au ministre que les titulaires du Grand Prix soient obligés à se rendre immédiatement à Rome « au milieu des plus belles productions des grands maîtres », au lieu d'obtenir la permission de rester à Paris, où sévit l'art mercantile, l'art de musées [3].

Mais le plus grave danger, ce n'est point Paris, c'est Florence et la Grèce. En 1791 lui-même, avec toute la Révolution, proclamait l'opportunité d'aller étudier telle ou telle école chez elle, suivant les préférences de chacun. A partir de 1831 l'*Artiste* mène une vigoureuse campagne contre l'injuste privilège de Rome, siège du « catholicisme raphaélesque », et en faveur, non plus seulement de la cité de Phidias ou de celle de Donatello, mais des villes d'art de Hollande, de Prusse, d'Angleterre et d'Espagne [4]. Le romantisme, Stendhal en 1824 [5], les *Débats* en 1830 [6]... insistent sur les révélations que Florence, « l'Athènes de l'Italie », aurait à faire aux pensionnaires. Florence, Athènes ! voilà bien les lieux de perdition. Florence, c'est le quattrocento, c'est-à-dire la recherche du caractère par la franchise implacable du dessin. Mais la Grèce, quel prestige déjà sur l'École de Rome ! En 1819 Dreux y passe par tolérance sa deuxième année [7], avec Huyot, ancien pensionnaire, dont les décou-

1. Lettre du 13 juin 1825 (*Arch. Villa Méd.*).
2. *Proc.-verb.* du 23 janv. 1830, et lettre du 26 (Arch. Acad. B.-A.).
3. 1835, minute (Arch. Acad. B.-A.).
4. 1832, t. IV, p. 73.
5. *Mélanges d'Art et de Littérat.*, Paris, 1867, p 178.
6. 22 octobre.
7. Arch. Nat., F^{21} 606/3 (Lettre de Thévenin à Quatremère, 28 juillet 1821)

vertes à Halicarnasse profiteront à Quatremère lui-même. Son affranchissement en 1822-1829, les événements de 1830, la direction d'Ingres, exaltent l'avidité qu'ils ont de son génie. En 1834 Mauduit, secrétaire de l'École, adresse un projet à l'Académie : Rome ne serait plus que le centre d' « une correspondance protectrice » qui rayonnerait jusqu'en Grèce[1] et qu'on pourrait convenablement confier à l'ambassade de France.

Mais c'est Baltard qui donne à la question toute son ampleur. Esprit original, il est impatient des sources. Comme en tout les intermédiaires lui répugnent, il adresse à l'Académie, en 1833, sans passer par son directeur, l'autorisation d'aller en Grèce chercher le sujet d'études de sa quatrième année. Quatremère, ému de cette innovation, ainsi proposée en dehors de la voie hiérarchique, répond qu'aux architectes Rome doit toujours suffire ; ils peuvent, « en étudiant successivement les mêmes monuments, s'en approprier très diversement les principes. Un petit nombre d'ouvrages sont les modèles des générations. Ils ont acquis une sorte de droit de nature[2] ». Baltard renouvelle sa requête sous la direction d'Ingres, secrètement favorable, et l'adresse à la fois, en trois rédactions différentes, au ministre, à MM. de l'Académie, et au secrétaire perpétuel[3]. La seconde est une lettre magnifique d'aspiration ardente vers les originaux grecs, vers la Grèce initiatrice, et d'argumentation pressante à l'égard de l'Académie[4]. La dernière est fort piquante d'habileté flatteuse : « pré-

et lettres de Thévenin au ministre, 13 décembre 1819, 6 septembre 1821 (*Arch. Villa Méd.*).

1. 28 juillet 1834 (Arch. Acad. B.-A.).

2. *Minute*, s d. (Arch Acad. B.-A., dossier 1833, mais peut-être changée de place).

3. 10 nov. 1835 (Arch Acad. B.-A),

4. « Messieurs —... Si l'Italie offre de nombreux et de magnifiques modèles, la Grèce, école de l'art italien, a droit aussi à toute l'attention d'un architecte. Cependant l'architecture grecque est, pour ainsi dire, inconnue ou du moins peu étudiée. Quand on considère que l'art grec est le type de l'art en général, il est difficile de ne pas sentir le besoin de ne pas connaître ses monuments originaux et d'en puiser les enseignements à leur source naturelle...

« D'après ces considérations, Messieurs, j'ai pensé pouvoir demander à M. le

sentée par vous, ma requête aura déjà mérité d'être écoutée avec plus de faveur, car votre autorité en pareille matière est d'un poids bien puissant. Je ne sais si je présume trop en me flattant d'obtenir votre approbation ; cependant je l'ose espérer, surtout quand je pense que je m'adresse à celui qui a écrit : « Athènes, ton nom seul a des charmes pour moi ». Ce n'est donc pas à vous, Monsieur, qu'il faut retracer tous les attraits, toute l'utilité d'un voyage en Grèce... ». A l'insinuation Quatremère reste insensible : même refus à Ingres, complice sans le dire, qu'à Vernet[1]. Ecarter Florence et Athènes du chemin des pensionnaires, c'est leur imposer la dévotion exclusive de Rome, de son génie éclectique, de son art de « seconde main », de Vitruve, de Raphael et de Jules

ministre de l'Intérieur l'autorisation de faire un voyage en Grèce, et particulièrement à Athènes. » A Rome les pensionnaires « répètent depuis longtemps les mêmes monuments ». Pour la restauration de la 4e année, « les sujets bientôt manqueront tout à fait... On a continuellement à combattre la mauvaise volonté du gouvernement pontifical et les refus positifs des propriétaires des terrains. Faudra-t-il donc refaire ce qui a été fait ? »

« En présence de pareils faits, on est naturellement porté à tourner les yeux vers la Grèce, où le Parthénon, les Propylées, le temple de Thésée, le temple de Minerve Polyade, et tant d'autres monuments sublimes nous appellent, en retraçant à notre esprit l'idée de la plus parfaite beauté. Que Rome, l'antique capitale du monde, Rome qui fut le confluent des chefs-d'œuvre des arts de tous les pays, reste toujours le centre de nos études ; mais qu'il nous soit permis, comme complément de ces mêmes études, d'aller lire dans le texte les chefs-d'œuvre dont Rome même ne peut nous faire connaître que les traductions, et d'associer dans nos recherches, comme ils le sont dans l'histoire des arts, les temps d'Auguste et de Périclès.

« Messieurs, par un bienfait dont les arts vous sont redevables, vous avez étendu jusqu'à la Sicile le rayon des voyages permis aux pensionnaires ; aujourd'hui, vous pouvez faire davantage en l'étendant jusqu'à la Grèce, aujourd'hui que les relations politiques de la France avec ce beau pays rendent son exploration plus facile encore que la Sicile même. Accordez-moi, à moi comme à ceux qui me succèderont, la faculté de visiter la Grèce, en limitant, si vous le jugez convenable, le temps du voyage, en prescrivant les lieux par où l'on devrait passer, afin d'éviter tout abus possible. Rome, le 10 novembre 1835 (Arch. Acad. B. A., dossier, 1835).

1. 24 déc. 1835 (*Arch. Villa Méd.*). — Ingres avait transmis la requête de V. Baltard sans un mot de commentaires. En juin 1837, il déclare à Quatremère qu'il ne comprend la nécessité des voyages avant la 5e année que pour les architectes. Quatremère répond (28 sept. 1838) que ce serait en effet du temps perdu, à l'égard des « chefs-d'œuvre de tous genres que renferment les édifices et les Musées de Rome » (Arch. Acad. B.-A.).

Romain. L'École de Rome est faite pour Rome ; la laisser se disperser vers les lieux de vive et pure originalité, c'est ruiner la tradition dont vit l'art français depuis la Renaissance, et le mener de gaieté de cœur vers les audaces dont se réclament les révolutionnaires.

En dehors de ces mesures administratives, Quatremère surveille de près la culture et les travaux des pensionnaires. L'intérêt de cette époque, c'est précisément le contraste entre la rigoureuse inquisition du secrétaire perpétuel et les velléités d'indépendance du directeur et des élèves. Il commence par enrichir la bibliothèque de l'École, la culture de l'esprit devant « les inviter à produire des ouvrages du style le plus élevé[1] ». Il ne faut pas, en bonne discipline classique, que l'artiste fasse son œuvre comme l'abeille fait son miel, spontanément, par instinct. Il fait mieux : il envoie ses propres œuvres, qui y sont encore. Sauf le *Jupiter Olympien*, que Simart bientôt va lire[2], et les *Lettres* sur les marbres d'Elgin, quelle garantie d'orthodoxie[3]! Guérin remercie du « *Raphaël* » d'un ton pénétré, Vernet du *Dictionnaire d'Architecture*, Ingres du *Raphaël* et du *M. Ange*.

Jusqu'en 1823 il ménage entre Canova et l'École des rapports fréquents. Si tous les pensionnaires pouvaient être canoviens ! Mais le coup de maître, ce fut d'installer à l'École un cours d'archéologie, avec Nibby. L'idée, si naturelle, date des premières années de la Restauration : Quatremère, dans son rapport à l'Académie, en attribue le mérite à Guérin et la mise en pratique à H. Vernet, qui fait appel à Nibby et distribue le cours « en enseignement intérieur et en leçons données sur les lieux[4] ». Mais il était réservé à Ingres de demander une chaire fixe, et à Quatremère de la faire consa-

1. *Rapport au Ministre*, 14 juin 1833 (Arch. Nat., F[17] 86171) ; lettre à Ingres, 28 septembre 1838 (*Arch. Villa Méd.*), et *Procès-verbaux de l'Académie*, 8 juin 1833.

2. Cf. Eyriès, *Simart*, 1860, p. 445.

3. Nous avons compté 18 ouvrages de Quatremère à la Bibliothèque de la Villa.

4. Janvier 1836 (Arch. Acad. B.-A.).

crer par l'Académie[1]. Quant à Nibby, même empressement à le proposer et à l'accepter. Ingres admire en lui le plus grand antiquaire de Rome. Quatremère reçoit ses ouvrages et lui envoie les siens ; sous son secrétariat, Nibby est nommé correspondant de l'Académie des Beaux-Arts et remercie Quatremère comme l'instigateur de sa nomination[2] ; en 1833 l'archéologue romain documente l'auteur du *Raphaël* sur la découverte des cendres du grand homme au Panthéon, à laquelle il a présidé, et Quatremère enrichit de ces documents sa deuxième édition[3]. Celui-ci fait stipuler que le cours sera toujours fait par un antiquaire romain ou habitant Rome, pour éviter les intrigues. Aurait-il peur de la candidature d'un Alex. Lenoir ou d'un Em. David ? Le cours commence à la fin de 1836, à la grande joie d'Ingres[4]. Il est dès l'abord « suivi assiduement ». Ainsi les trois complices installaient dans le *Séminaire* de l'art français le catéchisme professé de l'antiquité, de l'antiquité romaine s'entend. Mais il ne s'agit plus de ses dehors esthétiques, ni même de la technique des monuments. C'est l'archéologie proprement dite, c'est-à-dire l'histoire des monuments et des œuvres d'art de la Rome ancienne, du cadre de sa vie publique et privée, du mobilier et du costume, c'est la topographie romaine surtout, qui s'installe officiellement à la villa avec l'érudit qui l'a le plus complètement possédée, avec l'auteur des *Mura di Roma* (1820), du *Foro Romano* (1819), des *Contorni di Roma* (1819), de la *Descrizione della villa Adriana* (1827), des *Orti Serviliani* (1833) et des *Elementi di Archeologia* (1828). La vérité des historiens est un réalisme. Exactitude et précision allaient s'introduire dans la représentation de la civilisation antique, et aboutir même à un excès funeste au « style idéal ». Art et Archéologie ont donc vécu ensemble, sous les auspices d'Ingres et de Quatre-

1. Lettre d'Ingres, 22 déc. 1835 (Arch. Acad. B.-A.), et *Proc.-verb. de l'Acad.*, janvier 1836.

2. 19 avril 1827 (Arch. Acad. B.-A.)

3. En appendice au *Raphaël* de 1835, p. 461.

4. Ingres à Quatremère, 14 janvier 1837 (Arch. Acad. B.-A.).

mère, à l'ombre des cyprès du monte Pincio, avant que cette dernière n'aille suivre ailleurs une destinée indépendante.

Dans la nature des travaux exigés des pensionnaires la même stratégie classique se révèle. Au milieu des velléités d'indépendance de jeunes gens que travaillent les idées nouvelles, il se cramponne aux règlements, sur lesquels s'appuie la discipline traditionnelle, et y ajoute des clauses plus strictes. L'obligation, pour les sculpteurs, de la copie en marbre d'une statue antique en cinquième année, et, pour les peintres..., de la copie d'un tableau [1] ou fresque de grand maître en quatrième année, est l'objet d'incessants débats entre le secrétaire perpétuel d'une part, et d'autre part Thévenin [2], Guérin [3], Vernet et Ingres [4]. Les quatre directeurs se heurtent à la répugnance des pensionnaires, qui voudraient remplacer ces épreuves scolastiques par des compositions originales : ils sont impatients d'être eux-mêmes et de passer pour des maîtres. Avec ténacité Quatremère, au nom de l'Académie, s'oppose à cet excès prématuré de sens personnel. Tout au plus laisse-t-il aux peintres le choix entre une copie dessinée et une copie peinte. Pendant quatre ans de séjour, sauf quelques essais permis de création, il leur impose le joug de l'antique et de la Renaissance.

Les peintres sont particulièrement surveillés. D'après le règlement de 1816 ils doivent donner, outre les copies d'après l'antique ou les maîtres, deux figures peintes d'après nature. Quatremère leur rappelle, par Guérin [5], cette obligation qu'ils

1. Quatremère fait décider par l'Académie que ces copies, qui appartiennent au Gouvernement, seront déposées provisoirement aux Petits-Augustins, en attendant leur répartition dans les Musées. Il fait même rechercher les copies antérieures à 1816. — C'est l'origine du musée actuel des copies à l'École des Beaux-Arts (cf. la correspondance de 1817-1818, aux Archives Nat., F[21] 606, 3e liasse).

2. Lettre à Quatremère, 14 janvier 1818, (Arch. Acad. B.-A.) et à Gérard (Correspondance de Gérard, 1886, vol. II, p. 274)

3. 21 juillet 1823 (Arch. Villa Méd.), et 11 sept., 18 oct.

4. Lettre à Quatremère, 14 juin 1836 (Arch. Acad. B.-A.) : « ne vaudrait-il pas mieux supprimer un devoir que le plus grand nombre élude.. en opposant une force d'inertie contre laquelle on ne peut rien » ? — Et lettre du 28 sept. 1838 (Arch. Villa Méd.)

5. *Proc.-verbaux de l'Acad.* (Arch. Institut).

tâchent d'éluder. En 1818, l'Académie arrête qu'il leur sera demandé, en plus, une esquisse de composition peinte[1]. Tantôt ils se dérobent encore à cet exercice sans profit, c'est-à-dire sans gloire, tantôt ils restreignent, pour aller plus vite, les dimensions et le nombre des figures. Quatremère les rappelle, par H. Vernet, à la lettre des règlements. En doctrine, la dimension est un élément de style, surtout dans le genre historique, comme le colossal dans la statuaire, et le nombre des figures maintient ou diminue la part de l'humanité dans le décor ou le paysage. En ces détails toute une philosophie de l'art est impliquée. En revanche, quand il s'agit de la composition originale du tableau d'histoire de leur dernière année, les pensionnairee s'en donnent à cœur joie : à leur première œuvre de maîtrise ils donnent des dimensions adéquates à l'effet qu'ils en attendent. Et M. le Secrétaire perpétuel de recommander instamment à H. Vernet (qui devait, en 1845, développer sur vingt-deux mètres de long la Prise de la Smala) cet article, qu'ils ne doivent pas dépasser « les limites d'une toile de douze pieds dans sa plus grande mesure[2] ». Une idée secrète traverse cet évangile, d'un classicisme jacobin : élever le genre et abaisser l'individu.

Quant aux copies d'antiques par les sculpteurs, encore faut-il qu'ils choisissent bien leurs modèles, des originaux de valeur, non des œuvres de second ordre ou des restaurations. Les chefs-d'œuvre ayant été presque tous reproduits, ils se rabattent sur les statues médiocres, dont ils laissent l'exécution presque entière au praticien[3]. Le directeur devra

1. Lettres à Thévenin, 20 nov. 1818 et 31 déc. 1819 (Arch. villa Méd.).

2. Lettre du 29 nov. 1829 (Arch. villa Méd.).

3. Guérin à Quatremère, 21 juillet 1823 (Arch. Villa Méd.). Cf. la violente satire de G. Planche : « La sculpture est surveillée... Il est des bas-reliefs grecs et romains qui se rapprochent singulièrement des idées nouvelles, et dont le spectacle habituel doit être interdit aux jeunes gens. Heureusement, les fragments achetés par lord Elgin sont au musée de Londres, et les plâtres qui se voient chez Jacquet ne sont guère connus que des curieux et des rêveurs. A Rome on est toujours d'avis que les deux chefs-d'œuvre de la sculpture antique sont l'Apollon et la Vénus de Médicis ! » (L'*Artiste*, 1832, t. IV, p. 60).

autoriser le choix[1]. Malgré l'invitation de Quatremère, celui-ci souvent laisse faire. Si le rapport de l'Académie en 1819 loue la copie du Faune jouant de la flûte, par Laitiez, comme un bon choix, et celle de l'Hermaphrodite, par Milhomme, comme le choix d'une « des plus belles statues antiques », il blâme la copie, par Rutxhiel, du Faune portant une outre, celle du berger Pâris, par Giraud, parce qu'elle est une restauration d'un modèle déjà restauré, et celle de l'Amour endormi, de Marin, parce qu'elle est faite d'après un plâtre[2]. Faire rigoureusement dans une statue, comme dans un texte, le départ de l'authentique et de l'interpolé, est une exigence de l'esprit critique de Quatremère. Le style a aussi son importance ; et là non plus ni directeurs ni Académie n'imposent toujours leurs vues. Lorsque Chambard, élève de David d'Angers, copie en 1838 le buste de Zenon, « chef des stoïciens », tête de vieillard maigre, il fait de la peine à M. Ingres, qui lui recommandait la Vénus accroupie[3]. Les pensionnaires sont aussi invités à copier, à côté des statues, « certains grands bas-reliefs qui trouveraient fort aisément place ici dans la décoration des palais ». Voici reparaître un des plus chers projets de Quatremère : ramener la sculpture au bas-relief, à la destination monumentale, c'est-à-dire au rôle de l'écriture figurée, bref à l'idéogramme. C'est le moyen d'interdire à l'art le souci exclusif de soi-même. On comprend que ce système de l'abdication de soi devant les grands modèles ne lui ait pas permis d'accéder à une indiscrète requête de Forbin : très bienveillant aux jeunes, surtout aux Romains, celui-ci imagine de remplacer les dix-huit statues prétendues antiques dressées sous les arcades des Tuileries, du côté des jardins, par des statues des grands hommes de l'antiquité qu'exécuteraient les pensionnaires. Quatremère oppose son veto : des œuvres personnelles à des « élèves en cours d'études » ? et pour « un des plus beaux emplacements qu'on puisse offrir aux talents

1. Lettre à Thévenin, 20 nov. 1818 (*Arch. Villa Méd.*).
2. Lettre à Thév., 16 févr. 1819 (*Arch. V. Méd.*).
3. Archives de l'Art français, 3e série, t. XVI, p. 199.

des artistes » ? Ne troublons pas la marche des institutions : « lorsqu'une chose va, la sagesse veut qu'on la laisse aller [1] ».

Aux pensionnaires architectes il demande sans doute au nom de l'Académie, dans leur cinquième année, un projet personnel. Mais, cette fois encore, le sens pratique et moderne qu'il attend d'eux, c'est Rome qui le leur inspirera. « L'Académie n'exige pas de ces conceptions imaginaires qui peuvent témoigner du génie de l'architecte plutôt que de son savoir. Les règlements... demandent à l'artiste un projet de monument public conforme aux usages de la France... Le Roi entretient des élèves à l'école de Rome dans la vue de former des sujets qui puissent servir le gouvernement dans les travaux auxquels ils seront appelés. Or il ne peut être question... de ces vastes entreprises que les Romains faisaient avec l'argent du monde entier ni de ces monuments qui sont aujourd'hui sans rapport avec nos mœurs ; mais Rome antique elle-même, et surtout Rome moderne, offrent beaucoup d'exemples de monuments applicables à nos usages... Il s'agit d'une composition simple, réfléchie, raisonnée, ..., d'un ouvrage enfin qui devienne pour le pensionnaire, à son retour en France, un titre pour être avantageusement employé » aux travaux du gouvernement [2].

Mais c'est à la restitution des monuments antiques qu'il tient le plus [3]. Celles qui dataient d'avant 1793 ayant été rendues à leurs auteurs ou ayants droit, il a mis une constance passionnée à recomposer le vaste corpus qui devait faire la gloire de l'école de Rome, et le salut de l'architecture française. Il faut que les pensionnaires rapportent en France

1. *Proc.-verb. de l'Acad.*, 25 juin 1825, et lettre à Guérin, 1er juillet (*Arch. Villa Méd.*), c'est l'époque où Forbin demande à Thévenin que les pensionnaires exposent au Salon, et où celui-ci, par peur de Quatremère, répond qu'ils ne peuvent songer à se placer « à côté de leurs maîtres » (*Arch. Villa Méd.*, 1818). — Pour l'aspect qu'offraient les statues dans les entre-colonnements des Tuileries, cf. la *Description de Paris*, 2e partie, pl. 33.

2. Lettre à Thévenin, 22 novembre 1817 (Arch. Acad. B.-A.), reprise en 1823.

3. Idée de Colbert, reprise par l'Acad. d'Architecture de 1778 à 1790, puis sous l'Empire. — La plupart, de 1786 à 1891, sont à l'École des B.-A. (cf. le *Catalogue* de Bengy-Puyvallée, nos 239-288 et 634-636).

« les dépouilles de l'ancienne Rome..., où les ouvrages de vingt siècles sont exposés ». Les rapports annuels les encouragent de leur bienveillance : plus sévères aux peintres qu'aux sculpteurs, et à ceux-ci qu'aux architectes, il réussissent si bien, qu'Ingres lui écrit qu'ils veulent restaurer Rome entière[1] ; pourtant, ajoute le scrupuleux classique, « à réunir ainsi dans un même cadre un grand nombre de monuments, on en diminue la dimension et par conséquent l'étude, et cette réunion de monuments d'époques différentes ne peut présenter l'unité de goût et de style qui... doit être le but constant des recherches. » Quatremère accepte l'excès ; il demande au Gouvernement, dès le début de son secrétariat[2], d'entreprendre à ses frais la publication au trait gravé ; l'opportunité est venue, car avant peu le sol de Rome aura été exploré. « L'utilité et l'honneur national » sont en jeu : national, car Rome fait partie de nous-mêmes. Laîné, ses successeurs, le prient d'attendre, faute d'argent ; du moins la section d'architecture obtient-elle en 1827 que les « *Thermes d'Ant. Caracalla* » d'Ab. Blouet, avec le mémoire explicatif, soient publiés[3] ; c'est un acompte en faveur de l'art romain à son apogée, et les entreprises présentes ne peuvent qu'en profiter : Quatremère, qui fait prier les pensionnaires d'ajouter aux mesures françaises la mesure des modules à l'imitation de Desgodets[4], se sert des restitutions des thermes antiques, surtout de ceux de Dioclétien, pour les restaurations des Thermes de Julien à Paris. Rome sert ainsi à réparer Lutèce, et les deux servent à anoblir Paris.

C'est aussi pour préparer la décoration de nos édifices publics qu'il a favorisé, avec l'Académie, le projet suggéré en

1. Lettre du 15 juin 1837 (Arch. Acad. B.-A.).

2. Lettre à Thévenin, 22 nov. 1817 (id.) : Prière d'aviser les pensionnaires que leur nom sera sur la couverture !

3. Paris, 1827, gr. in-f°, 15 planches, et texte. — En 1829 encore l'État fait graver à ses frais la restauration de Pæstum par H. Labrouste (Bauchal, *Dictionn. des Arch.*). — Enfin paraissent les *Restaurations des mon. antiques par les archit. pensionnaires de l'Académie de France à Rome depuis 1788 jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot, 1877 et années suivantes.

4. Lettre à Thévenin, 22 nov. 1817.

1817 à Thévenin et au Ministre par le comte de Blacas, notre ambassadeur à Rome : faire de la Trinité des Monts, église française, dont les parois seraient livrées aux pensionnaires, un « Museum national et sacré[1] ». Il y voit l'application d'une de ses plus chères idées : le vrai musée c'est l'Église, comme c'était le temple en Grèce, et la vraie peinture, c'est la peinture monumentale, fresque ou tableau, que le souci d'une grande idée à traduire détourne de la recherche exclusive de la sensation. Alaux, Thomas, Picot, Forestier, Pallière, se mettent à l'œuvre. Vinchon exécute en 1819 et envoie un carton de fresque, Ingres exécute pour la même église son *Jésus donnant les clefs à Saint Pierre* (1820). L'idée a porté de beaux fruits.

Ce sont les rapports sur les envois annuels qui jugent l'esprit et les travaux de l'École. Celle-ci les attend avec impatience, parfois avec anxiété ; Thévenin, Guérin, témoignent qu'aux yeux des élèves la véritable autorité est là[2]. C'est dire tout le prix que Quatremère et l'Académie attachent à « l'un des plus chers devoirs », et le soin qu'ils y apportent. Les envois sont examinés par les sections compétentes, qui transmettent leur mémoire à Quatremère. C'est ce jugement original que le secrétaire perpétuel adresse tel quel au directeur, en le priant, avec une sollicitude de père, de s'abstenir de le communiquer s'il risque de décourager une sensibilité trop délicate. Mais, personnalité dominatrice, il se taille deux larges parts dans la fonction collective.

D'abord il rédige pour la séance publique « un extrait un peu fardé » des mémoires spéciaux. « On pare un peu la marchandise » : le Romantique, qui regarde, n'a pas à entrer « dans tous les petits secrets de l'École[3] ». Les rapports de 1820[4] et de 1821 portent la mention spéciale qu'ils ont été

1. H. Lapauze, *op. cit.*, p. 320-322.

2. Lettre de Thévenin, 1816, et de Guérin, décembre 1825 (Arch. Acad. B.-A.).

3. Lettre de Quatremère à Thévenin, 16 févr. 1819 (Arch. Villa Méd.) — et à H. Vernet, 31 oct. 1834 (id.).

4. En mss. dans le dossier de 1820 aux Arch. Acad. B.-A.

rédigés par lui. Si le *Thésée* de Allaux a le choix des formes, l'*Ulysse* de Hesse fige la beauté vivante de l'antique, et son *Cephale et Procris* affecte le ton rembruni des anciennes Écoles. L'*Œdipe à Colone* de Michallon est sans unité, son *Thésée et les Centaures* n'a pas assez de figures pour un paysage historique ; l'*Innocence* de Ramey fils, avec son serpent agonisant à la main, sort un peu des symboles traditionnels. C'est par son inspiration que les rapports sont bienveillants surtout aux architectes, maîtres de la ligne et esclaves de l'antique, sévères surtout aux peintres, que la contagion romantique atteint parfois en pleine Rome. Il « bataille » même contre la propension de ses collègues à défendre chacun son client : « Les ouvrages (excepté ceux des architectes) n'ont pas eu ici beaucoup de succès. Tout le monde convenait de leur peu de valeur en général, mais chacun en particulier trouvait son défenseur. J'ai dû beaucoup batailler pour que nous nous unissions à vous dans les observations générales[1] ».

Les principes qui règnent dans ces rapports sont bien ceux qu'il a passé sa vie à défendre ; ce sont les grands principes du classicisme. D'abord la nécessité du nu, auquel font déjà tort les oripeaux éclatants des pifferari et des contadines. On n'en voit pas assez dans le Jeune Patre des environs de Rome, de Vinchon (1818) : « Si c'est le costume exact des bergers d'à présent, il eût mieux fait de consulter Virgile, et de peindre le plus aimable berger de ses charmantes églogues ». Puis, il ne faut copier que la nature choisie ; Husson a eu tort d'envoyer une tête de saint François (1831) : « le sujet n'était point de nature à exiger des formes idéales ». La copie de l'antique s'impose ; c'est pourquoi l'Académie se déclare satisfaite de l'envoi des sculpteurs en 1818 : sept statues en marbre, dont six copiées d'après l'antique ! Que les pensionnaires recherchent le dessin pur et correct, la couleur claire et transparente, qui est une qualité nécessaire « du genre historique » ; qu'ils se méfient surtout des « masses d'ombres, qui font perdre des

1. A Guérin, 23 oct. 1826 (*Arch. Villa Méd.*).

détails précieux ! » La Jeune chasseresse de Coigniet (1820) offre un parti d'ombres trop ressenties. L'Académie et Quatremère mettent surtout en garde à propos du Céphale et Procris (1821), de Hesse, contre le désir de reproduire la tonalité des tableaux anciens : « ce n'est que le voile de la vétusté. Si l'artiste moderne cherche à donner à ses toiles cet aspect suranné, que deviendront-elles, déjà vieilles à leur naissance, quand elles auront subi réellement l'influence des années ? » Enfin, pas d'effets exagérés ni de raccourcis forcés.

Les sujets « historiques » seuls doivent avoir accès à la villa : il est bon de le rappeler lorsque la Révolution de 1830 déchaîne en 1832 l'*Emeute à Venise* de Féron, la *Liberté* de Signol, le *Masaniello* de Dantan : ce ne sont pas des sujets « historiques », mais modernes, ou actuels d'allusion ; c'est de la politique, et de la couleur locale. Au lieu du nu, des ... simarres et pantalons mi-partis ! Quand ce n'est pas la politique et l'actualité, c'est le dramatisme ou le fait-divers. Dantan envoie un bas-relief de l'*ivresse de Silène* (1831). Mais l'Académie eût préféré « un sujet qui aurait prêté à une étude plus sévère de forme ». La *Sorcière accroupie et murmurant des paroles de sang, qui lave pour le sabath la jeune fille nue,* de Bézard (1833), est « une scène sans intérêt, qui ne pouvait rien lui inspirer, ni pour la composition ni pour l'étude : le dessin est maigre, l'exécution négligée. Le *Candaule et Gygès*, de Schopin, est un libertinage (1833).

Pas d'imitation des primitifs non plus. H. Vernet avait déjà dénoncé le goût des Giotto et des Beato Angelico. Ingres est avec l'Académie pour circonscrire les ravages que les quattrocentistes font parmi les pensionnaires. Mauvaise la gravure de Vibert (1832) d'après Masaccio, rigide la *Minerve* de Simart (1836) avec ses plis « aux tuyaux trop uniformes », trop peu biblique son jeune *Tobie* (1838), dont les draperies « rappellent trop les costumes florentins du moyen âge ». Entre les primitifs et le Valentin, qui ne se recommande « ni par la noblesse ni par la grandeur du

style », il y a place pour les grands modèles, qui sont Raphael et l'École romaine[1].

Mais c'est aux observations générales que Quatremère tient le plus. Toutes de lui, elles encadrent les rapports au début et à la fin : manifestes annuels, où retentit, parmi les grands principes, l'écho des graves préoccupations de l'heure. La note dominante, c'est l'éloge de l'Académie de France à Rome : elle est la gardienne de l'art français comme Rome en est l'initiatrice. Il n'est que les anciens pensionnaires pour avoir le talent qui dure. Le succès des autres? surprise momentanée : ce sont des « athlètes imprudents.., ceux qui croient abréger le chemin de la gloire en se précipitant dès le début dans l'arène des expositions, avant d'avoir acquis par le grand prix le degré de talent suffisant pour y paraître[2] ». Rome guérit « des aberrations temporaires ». Et Quatremère de recommander spécialement aux directeurs[3] ces observations générales qui sont à la fois le cri de guerre et de ralliement. « Sur les tendances du goût actuel et des habitudes ambitieuses que l'anarchie des esprits et des opinions propage partout, vous serez, je crois, content de nos réflexions ». Thévenin et Guérin le remercient de son paquet annuel de « vérités fécondes et immuables[4] ». Aussi ces manifestes, qui jugent les directeurs comme les pensionnaires, expriment-ils des satisfecit à Thévenin et Guérin, des réserves pour Horace Vernet, qui laisse les sujets frivoles escalader le Pincio, mais de la reconnaissance à Ingres, qui ramène les études « dans une marche sage et consciencieuse, éloignée des aberrations, et de l'empire du caprice[5] ».

Quatremère n'eut pas à combattre que les égarements de quelques pensionnaires et d'un directeur. La Révolution de 1830 essaya d'arracher à l'Académie la tutelle administrative

1. Incroyable est le nombre des copies du Caravage, de Daniel de Volterre, de la Farnesine, etc... : toute la fin du XVIe et tout le XVIIe siècle.

2. Rapport de 1825.

3. Lettre à Thévenin, 7 nov. 1816, à Guérin, 23 oct. 1826 (Arch. Acad. B.-A. et Arch. Villa Méd.).

4. Lettre de Thévenin, 10 déc. 1816 (Arch. Acad. B.-A.).

5. *Rapport* de 1836.

et artistique de l'École de Rome, comme celle de l'École des Beaux-Arts et des Grands Prix. L'Académie avait pourtant reconnu elle-même que « le mouvement des idées rendait nécessaires quelques modifications relatives au progrès des études[1] ». Mais, quand la commission de réformes nommée par M. de Montalivet demanda que le directeur de l'École n'eût à correspondre avec le Secrétaire perpétuel que par l'intermédiaire du ministre; que l'influence de l'Institut se réduisît à un simple « patronage élevé », et que le séjour à Rome ne fût obligatoire aux pensionnaires que pour la première année, les autres pouvant être consacrées à de libres voyages[2], alors Quatremère lança la protestation vigoureuse que nous connaissons[3].

Dans la séance publique qui suivit sa démission, le 7 octobre 1839, séance où la foule accourue saluait dans le nouveau secrétaire perpétuel une ère nouvelle de l'Académie, Raoul Rochette, lisant son rapport sur les envois de Rome, annonçait que l'École allait désormais marcher en même temps « contre le goût de l'innovation et contre la manie de l'imitation », et qu'elle entrait « dans la voie de la nature et de la vérité ». Nous ne savons ce que le secrétaire honoraire en pensa dans sa retraite; mais Ingres en pleura, et Fortoul indigné fit dans la *Revue de Paris* l'apologie de sa direction : son suprême argument c'est qu'elle fut tournée, comme l'œuvre archéologique de Quatremère de Quincy, vers les sources pures, vers l'hellénisme[4]. Pour celui-ci, il oubliait que le Secrétaire perpétuel retirait d'une main ce que l'archéologue avait donné de l'autre.

En définitive nul n'a plus aimé l'Académie de France. Il n'en fit pas partie ; mais il en avait aperçu de près l'utilité éventuelle lorsqu'en 1779 et 1784 il fréquentait la-bas David

1. *Proc.-verb.*, 5 févr. 1831. — L'*Artiste* (1831, t. II, p. 89-90 et passim) est très violent : il proteste en particulier contre les restitutions des monuments antiques, propres à former de « pâles antiquaires », non des architectes nationaux. Toujours « les traditions ausoniennes..., le style rectiligne ! »

2. *Rapport de la commission*, 1832 (Arch. Acad. B.-A.).

3. 11 août 1832.

4. *Rev. de Paris*, 1839, p. 195 sq.

et Suzanne, qui en étaient. La réforme néo-antique n'était pas encore tout à fait accomplie, et ce n'est même pas à Rome, mais à Naples, qu'il en sentit l'opportunité et y convertit David. Plus tard, quand elle fut universelle, il a vu dans l'Académie de France le laboratoire où se concentre pour les jeunes artistes la vertu puissante qui sort du sol de l'Italie et de Rome, le plus sur refuge de la tradition et du style, le moyen le plus direct de former une élite, jalousement aristocratique par la communauté des souvenirs heureux, par le partage des privilèges et la solidarité des ambitions. Son tort est de l'avoir voulu immobiliser dans le respect à peu près absolu du passé. Le romantisme, ou le modernisme, dans l'Italie des principautés, dans la ville des Césars et des Pontifes, lui a paru un comique et douloureux contresens.

VI. — *Les Salons et Jurys.*

A l'égard des Salons l'attitude de Quatremère est encore celle que commandait la stratégie classique : l'hostilité contre l'institution qui est le principe et la fin de toutes les audaces. Il ne s'agit pas de la supprimer : en 1816 elle est vieille déjà de cent soixante ans, définitivement entrée dans nos mœurs, et d'ailleurs elle reste en France pour les œuvres d'art ce que l'impression et l'édition sont pour les manuscrits ; mais Quatremère, et presque toute l'École avec lui, essaie d'en épurer l'esprit et d'en régler le fonctionnement.

C'est pourtant lui qui, en 1791, a le plus contribué à arracher l'exposition à la propriété jalouse de l'ancienne Académie, à la faire déclarer libre, et à la mettre sous la tutelle de l'État ! Alors il demandait aussi qu'elle fût annuelle. Mais les temps sont changés : en 1791 l'ennemi était le goût du XVIIIe siècle, « l'imitation mesquine », la copie du modèle ; et l'ancienne Académie, avec son monopole de l'exposition, en était l'école et le sanctuaire. Sous la Restauration, l'ennemi c'est le romantisme, ou « l'esprit de nouveauté » : le Salon en est la manifestation publique et le moyen de pro-

pagande ; et c'est au contraire dans l'Académie ressuscitée, dont il est l'âme, que revit l'esprit corporatif et conservateur qu'il avait voulu jadis anéantir.

Il lutte d'abord par la plume : ses campagnes contre les Musées, dans les *Considérations morales,* dans les *Notices historiques,* dans ses *Discours académiques,* visent aussi les Salons ; ils ne diffèrent les uns des autres que par la durée. Les faits eux-mêmes lui offraient ce parallélisme : autour du Musée Royal grouillent collections, galeries ou cabinets ; ce sont ceux des Lafitte, des Sébastien Erard, des Du Frainays, du duc d'Orléans, etc... ; autour du Salon, que le gouvernement installe périodiquement dans les galeries mêmes du Musée, s'ouvrent les expositions annuelles de la Société des Amis des Arts[1], l'exposition Colbert[2], les expositions particulières telles que les 45 Vernet en 1822[3] et celle de 1826 à la galerie Lebrun au profit des Grecs. Le Louvre abrite côte à côte, sous la sollicitude égale de Forbin, deux « emmagazinements » l'un permanent, l'autre provisoire.

Les griefs que Quatremère et l'École ont contre les Salons dérivent du même principe que leurs objections contre les Musées : ils amènent l'usage de commander des tableaux pour les peupler, des tableaux sans destination, donc inutiles, et par surcroît dangereux parce qu'ils sont condamnés à la surenchère de l'effet. Ils favorisent les genres « subalternes », paysage, portrait, genre, qui plaisent à la foule ; et surtout ils encouragent la médiocrité[4]. Quatremère a vu cinq Salons sous la Restauration[5], huit sous la monarchie de Juillet : de 1817 à 1839 le nombre des envois grossit comme « un déluge », et ce n'est pas au profit de l'école

1. Cf. le *Moniteur*, 24 nov. 1820.

2. « Exhibition » ouverte par un marchand de couleurs en 1828 (Lettre de Lefrançois aux Arch. du Calvados, de janvier 1830).

3. *Le Salon d'H. Vernet*, par Jouy et Jay, Paris, 1822. Il faut ajouter l'exposition du Luxembourg.

4. *Notice* sur Girodet, passim.

5. 1817, 1819, 1822, 1824, 1827.

classique[1]. En 1817 ils étaient 1064, en 1822 ils sont déjà 2000, dont 1348 « articles de peinture » parmi lesquels figurent 400 portraits. Le Salon de 1824 s'ouvre à 2371 envois : alors Quatremère, du haut de sa chaire académique, dénonce cette fabrication industrielle : « On s'applaudit aujourd'hui de la multiplication des tableaux comme de la multiplication des boutiques[2]. » En 1827, 2726 ouvrages sollicitent l'admission[3] ; c'est du moins le seul Salon du règne de Charles X. Mais à partir de 1831 le Salon, devenu annuel (sauf en 1832 à cause du choléra), grossit encore : cette année-là 3182 envois y pénètrent ; « son succès est un vrai miracle ». En 1833, « il va de bout en bout du musée, et dans quelques jours nous aurons encore d'autres salles en retour sur la cour du Louvre. Certes, la Peinture ne périra pas faute de peintres[4] ! » Quatremère ne va pas jusqu'à former le vœu contraire, mais « l'abondance de fruits » l'exaspère, lui et les gouvernants ; en pareil cas, insinue t-il, « l'habile cultivateur enlève à l'arbre le superflu qui l'épuiserait pour en faire refluer les sucs dans le petit nombre[5] ». L'idée d'art et l'idée d'élite ne font qu'une pour lui, et l'idée d'élite, pour ce néo-platonicien, se restreint insensiblement jusqu'à l'idée à peu près solitaire de perfection. C'est, au fond, la doctrine classique poussée par un logicien jusqu'au bout de ses principes.

C'est pourquoi, lui qui avait fait décréter la liberté d'envoi en 1791, il bénit aujourd'hui l'institution du Jury. Membre du Conseil honoraire des Musées qui siège pour l'admission et les récompenses[6], il est convoqué jusqu'en 1830 avec quelques confrères de l'Académie, quelques administrateurs et amateurs ; à partir de 1831 l'Académie seule le

1. Landon, *Salon de 1824*, p. 88 : « Les scènes romantiques se multiplient progressivement. »

2. *Notice* sur Girodet.

3. Cf. les plaintes du *Moniteur*, 8 oct. 1827.

4. Lettre de G. Lefrançois aux Arch. du Calvados.

5 *Notice* sur Girodet.

6. Cf. l'ordonnance du 22 juillet 1816 concernant l'administration du Musée (Arch. Nat., O³* 535-26).

compose. Mais, seule ou non, elle cède, malgré sa puissante influence[1], à la poussée de l'opinion et au flot des œuvres.

En 1817 il assiste aux séances ; la première, la seule dont les procès-verbaux nous transmettent les délibérations, est un clair reflet de ses idées[2]. Le comte de Pradel, président, proclame la nécessité « de poser des bornes à la manie d'exposer », qui a envahi depuis plusieurs années jusqu'à la grande galerie du Musée : on n'y admettra plus aucun tableau. La galerie d'Apollon serait particulièrement affectée aux dessins, miniatures et gravures, et les tableaux n'occuperaient plus que le grand Salon, la salle qui le précède, et au besoin celle qui suit la galerie d'Apollon. La sculpture moderne ne serait plus exposée dans la salle des Antiques, mais dans les anciennes salles de l'Académie. Seuls, les membres de l'Institut, ceux de l'ancienne Académie, les pensionnaires de Rome et les auteurs d'ouvrages commandés par le Gouvernement seraient exempts de l'inspection du jury. Girodet, féru des Salons comme des Musées, est seul à proposer que l'exposition soit annuelle, et non biennale. Pour les exclusions, Quatremère dut être satisfait : il y eut, dit Miel, son disciple, beaucoup de mécontents, mais « l'opinion publique réclamait cette juridiction épuratoire[3] ».

Il faut croire qu'il se repentit de n'avoir pas été présent aux séances du jury de 1822[4] qui laissa passer les Bonington, le *Dante et Virgile* de Delacroix, la *Courtisane* de Sigalon, le *Soleil couchant* et *un roulier dans une écurie* de Camille Roqueplan. Car, en 1824, il est là, assidu aux quatre séances[5]. L'heure est grave : classiques et romantiques savent que la première bataille va se livrer. Ingres envoie son

1. Guigniaut, *Notice sur la vie de Quatremère de Quincy*, 1866, p. 32.

2. Arch. Nat., O³ 1396/361 ; et Arch. Louvre, *Salon 1817* et *Registre des correspondances*, 17 mars 1818. Le jury est composé du comte de Forbin, de Senonnes, Castellan, Boutard, Fontaine, Girodet, Gérard, Guérin, Gros et Lemot.

3. *Essai sur le Salon de 1817*, Paris, 1817, p. 10.

4. Composé de Gérard, Fontaine, Girodet, Guérin, Gros, Lemot, Castellan et de l'administration du Musée (Arch. Louvre, *Sal. 1822*).

5. *Id.*, *Salon 1824*.

Vœu de Louis XIII, Delacroix ses *Massacres de Scio* : ce seront les « drapeaux » des deux partis. Sous la présidence de Forbin, propice pour son compte aux jeunes et aux audacieux, à Delacroix, aux Anglais, au genre, au paysage, et d'ailleurs ravi de la richesse des Salons sur lesquels il règne[1], Quatremère, Gros, Girodet, Bosio, Lemot, Fontaine, Boutard et De Cailleux prononcent des exclusions significatives : on refuse, entre autres, un Daubigny sur trois, une vue du Père Lachaise ; le 4 août, trois Deveria, un cadre de gravures de Réveil, qui se vengera sur Quatremère ; le 6 août, des lithographies archéologiques des monuments de Caen, et des vaches et moutons de Jolimont, un Tassaert, des *fleurs* de Aubin, un *buveur faisant rubis sur l'ongle* de Hussard, les gravures de la collection des Monuments français par Willemin ; le 13 août, un paysage normand de Garneray, un *Intérieur de l'église Sainte-Geneviève* de Furet, qui « n'est pas fait », c'est-à-dire probablement qui n'est qu'une impression notée, deux statues de Flatters, une de Clesinger, etc... Les dames et demoiselles sont impitoyablement expulsées. Elles sont le type de l'amateur, qu'il faut décourager. Certes, ils admettent les Constable avec les Bonington et les Copley-Fielding, le Delacroix, 9 Deveria, un Lawrence, la *Locuste* de Sigalon, l'*Antiquaire*, l'*Enfant malade* et la *Bonne vieille* d'Ary Scheffer, *Job et ses amis* de Saint-Evre...[2] ; mais c'est Forbin, et Gros probablement, qui poussèrent à cette indulgence ; à coup sûr Quatremère n'y fut pour rien. Jal, mettant aux prises « le Philosophe et l'Artiste » en promenade au Salon, s'écrie avec ce dernier : « Vous me ferez mourir de rage avec votre Idéal[3] ! » Et c'est pour rappeler aux artistes que parfois l'Idéal est descendu sur terre, que le Philosophe publie, cette année-là, son *Raphaël* et les *Lettres de Poussin*. Malgré tout Poussin et

1. Il disait de l'Exposition de 1822 : « tout annonce qu'elle sera magnifique » (Lettre à Granet, déc. 1821).

2. *Explication des ouvrages... exposés au Musée royal des arts le 25 août 1824*, Paris, 1824.

3. *L'Artiste et le Philosophe ou le Salon de 1824*, Paris, 1824, p. 219.

Raphaël sont en déroute. Landon, qui compose les *Annales du Musée,* est débordé par le nombre des toiles et découragé par leur qualité : « les scènes romantiques et familières se multiplient progressivement ».

Mais c'est au Salon de 1827 que la mêlée fut terrible : il est le moment critique où l'avenir est en suspens, David et Girodet sont morts, les grands davidiens ont donné le meilleur de leur effort, Ingres n'est depuis 1824 qu'une nouvelle recrue. Quatremère prit-il part aux délibérations du jury ? Dans les procès-verbaux nous ne retrouvons pas sa signature, et pourtant un avis préalable avertit les membres du Conseil des Musées que leur présence cette année est obligatoire[1]. Jal, furieux contre la « douane », maudit ceux qui y sont « préposés : les Daubignac de la peinture[2] ». Qui donc est plus Daubignac que Quatremère ? La douane avait du reste reçu mission d'être sévère : dans la séance d'ouverture le vicomte de la Rochefoucauld propose, pour intercepter l'encombrement, la médiocrité, les ouvrages de femmes et d'amateurs, des mesures draconiennes[3] que Quatremère déclare avoir inspirées[4]. Les peintres d'histoire, de paysage et de genre ne pourront exposer que trois tableaux à la fois, les peintres de portraits n'en pourront exposer que deux ; un seul cadre doit renfermer les miniatures ou lithographies de chaque exposant. Malgré l'exclusion de 1300 œuvres, les « hordes romantiques » font invasion avec onze Delacroix, dont la *Mort de Sardanapale,* les *Femmes Souliotes d'Ary Scheffer,* la *Mort d'Élisabeth* de Delaroche, l'*Athalie* de Sigalon, des Decamps, des Corot, des Paul Huet, *la Naissance de Henri IV* de Deveria, qui provoque de la part des élèves de Hersent un massacre des plâtres antiques[5].

1. Arch. Louvre, *Sal. 1827.* A l'ancienne composition s'ajoutent Ingres, Percier, Desnoyers, Granet et Cortot.

2. *Esquisses et pochades sur le Sal. de 1827,* p. 11, 90 : chef-d'œuvre d'esprit, d'ironie, et aussi de finesse dans le jugement.

3. Arch. Louvre, *Salon 1827,* et *Moniteur,* 8 octobre 1827, p. 1413, et 11 octobre.

4. Lettre à Lemonnier, 13 juin 1828.

5. Les élèves de Hersent, pris de délire romantique, brisent les plâtres an-

Delacroix, à la fois surpris et ravi de ce triomphe inattendu, écrit à Soulier : « J'ai fini mon *Massacre* n° 2, mais j'ai eu à subir les tribulations assez nombreuses de MM^rs^ les très-ânes membres du Jury », et à V. Hugo : « C'est un envahissement général. Hamlet lève sa tête hideuse, Othello prépare son poignard essentiellement occiseur et subversif de toute bonne police dramatique. Le roi Lear va s'arracher les yeux devant un public français. Il serait de la dignité de l'Académie de déclarer incompatible avec la morale publique toute importation de ce genre... : craignez les poignards classiques ! »

Du moins est-il certain que Quatremère, s'il ne fut pas au Jury, est au Salon en effigie, en visite, et en esprit. Son buste est là, sculpté par Jacquot. Jal, et l'étranger qu'il dirige à travers ces « figourines » de célébrités, s'arrêtent : « Dites-moi, dit l'étranger, est-ce encore un homme célèbre que ce vieillard aux grands traits, aux muscles larges et pendants, qui a quelque chose de notre Vellington et du polichinelle de Naples ? — Certes ! C'est le Secrétaire général de l'Académie des Beaux-Arts. Il a de l'érudition, beaucoup d'esprit à ce qu'on assure, mais je ne sais pourquoi l'on bâille en l'écoutant. C'est un classique intraitable[1]. » Il est encore pourtraicturé, avec tout le Conseil de l'administration des Musées, avec l'Académie des Beaux-Arts et une partie de la cour, dans le célèbre tableau de Heim : *La distribution des récompenses après le Salon de 1824*. L'importance documentaire de cette toile n'est plus à prouver. Elle est le portrait d'une scène, le portrait de personnages historiques, le portrait de tableaux notoires, le portrait de portraits. Rien ni personne ne pouvait choquer Quatremère : seuls Isabey et Schnetz, parmi les peintres, sont des demi-indépendants ; le baron Taylor représente l'archéologie romantique, et Ch. Nodier la littérature nouvelle que Quatremère a essayé de discréditer. Mais Delacroix n'est pas là, ni lui ni son

tiques, jettent les membres par les fenêtres, mettent en pièces même le moulage de la Vénus de Milo ! (art. de Ch. Blanc dans l'*Avenir National*, 20 févr. 1865).

1. Jal, *op. cit.*, p. 303.

œuvre. Aux murs s'étalent le *Vœu de L. XIII*, le portrait de Charles X de Gros, le *fleuve Scamandre* de Lancrenon, les *Vues d'Orient* du comte de Forbin, la *Jeanne d'Arc* de Paul Delaroche, le *Philippe V* de Gérard, les portraits de Bonchamp et de Cathelineau. Classicisme, christianisme, royalisme, composent à la scène un décor adéquat. Quatremère est là : il domine de sa longue et triste figure le groupe d'Ingres, de Lethière, Bidault, Desnoyers, Cortot[1]... Par sa taille, par sa place, par son visage présenté de face, Heim nous signale son importance. Jal prétend avoir vu rire les spectateurs[2] arrêtés devant lui ; mais, dans la nuit qui suit sa dernière visite au Salon, après avoir écrit la dernière de ses « pochades », il voit en rêve apparaître le lugubre Smarra :

« Qui es-tu, monstre bizarre ?

Smarra *nasillant*. — Je suis l'envoyé du classique.

Le critique. — Le classique ! encore !

Smarra. — Oui, encore ! Tu l'as outragé, poursuivi, méconnu, raillé ; il se venge au moment du sommeil.

Le critique. — Le cruel !... Et quel messager a-t-il choisi ?... Cauchemar fatigant, laisse-moi ou change de figure. Sois ce que tu voudras, Pélée, Déiphonte, Ajax, Amphiaraüs, Hippomédon, Adam ou Paul-Émile, au teint d'arc-en-ciel ; mais, par grâce, quitte ce parler nazillard, cet habit brodé de vert, ces traits qui ont fait de toi une Méduse pour l'ennui ! Te rencontrerai-je partout ? à l'Académie des Beaux-Arts, prêchant pour les dieux, grands dieux, demi-dieux de la mythologie ; à la Chambre des députés, prêchant pour l'ancien régime ; dans le tableau de Heim ; dans l'exposition du sculpteur Jacquot et sur mon lit ? Va-t-en ; je baille en te regardant, et pourtant je ne puis dormir : faut-il que je te débite quelque furieuse tirade à la façon d'Oreste, quelque imprécation à la manière de Camille ? Faut-il...

1. Louvre, salle Henri II ; gravure de Jazet au musée du Cab. des Est., et de Landon dans le *Salon de 1827*, Paris, 1828, pl. I.

2. *Op. cit.*, p. 506.

..... Smarra avait disparu[1] ».

Si Quatremère revient, dans ces « Esquisses » de Jal, comme une obsession maladive, c'est que celui-ci le rencontre au Salon comme dans ses rêves : il l'a vu dans les salles se parer des succès d'Ingres, « comme si ce grand artiste était de son parti, si admirablement aligné entre M. Garnier et M. Granger », rire dans sa large cravate à l'aspect de l'*Athalie* de Sigalon, qu'il poursuit d'une vieille rancune depuis la *Locuste,* se mirer en revanche devant des tableaux « propres comme une page du père Bouhours »[2] : *l'Andromaque* de Granger et *l'Apollon et Cyparisse* de Meynier. Ce « certain classique », tout le monde le nommait : en cette année 1827 il est la cible des uns et le stratège des autres.

Il en a conscience. Tandis que Forbin se félicite du succès du Salon[3], que Victor Hugo proclame que le *Sardanapale* est une chose « trop gigantesque pour ne point échapper aux petites vues[4] », il prononce en séance publique des quatre Académies, deux jours avant la distribution des récompenses du Salon, un discours-manifeste qui stigmatise « la manie de l'innovation ». L'année suivante, encore sous l'impression du *Sardanapale,* qui mêlait, dans un chaos de composition et de couleurs, les splendeurs de Ninive et les lueurs de l'incendie, les voluptés barbares et l'angoisse de la fin d'un monde, il dénonce devant l'Institut assemblé la folie de la prétendue nouveauté, la pseudo-couleur locale, qui induit à chercher « dans les régions lointaines les images soi-disant originales de l'enfance et de la décrépitude des sociétés[5] ». Sa parole tombe comme une massue ; nous savons que Delacroix riposte, Jal aussi : ce que ne peuvent les efforts de M. Ingres, observé-t-il, les harangues de M. de Quatremère ne l'obtiendront pas : « la Révolution est faite dans les esprits. Le classique se débat partout contre

1. *Op. cit.*, p. 538 sq.
2. *Id.*, p. 305-306, et tout le chap. intitulé : *A certain classique.*
3. « L'ensemble du Salon a été admirable, les étrangers en sont très frappés et surpris « (lettre à Granet, 24 mars 1828).
4. Lettre à Pavie, 3 avril 1829 (*Correspondance*, t. I, p. 78).
5. *Institut royal, séance publique du 24 avril 1828,* Paris, Didot, 1828.

la mort : c'est l'ancien régime des Beaux-Arts[1] ». A vrai dire, Quatremère est du même avis ; il se bat en désespéré : « il se forme, écrit-il, un nouveau monde autour de nous ». Et le soulagement qu'il exprime à la clôture du Salon est aussi de la lassitude : « Nous sommes enfin sortis du déluge de l'exposition publique. Si jamais les hommes pouvaient se dégoûter de l'anarchie, de la confusion et des abus de la licence, ce salon aurait produit dans le public l'effet d'une espèce d'indigestion[2] ». Il dit bien qu'on a réveillé le projet qu'il avait présenté à l'Académie sept ou huit ans avant pour limiter le droit d'exposer au Louvre, mais « y a-t-il un ministre aujourd'hui qui puisse ou y veuille entendre » ? Mais l'occasion va venir de le présenter de nouveau.

A partir de 1831 il ne paraît plus au jury d'admission. Sous un régime qui prend la licence pour la liberté, le salon est devenu annuel[3]. Malgré l'opposition de l'Institut, dont quelques membres pourtant se joignent aux artistes hétérodoxes, l'*Artiste,* presque toute la presse, une vaste pétition, l'obtiennent du roi « libéral ». Pourtant, c'est ce régime qui rend l'Académie maîtresse exclusive du jury, composé désormais de ses quatre premières sections. Tous les ans Quatremère reçoit du ministre l'avis de convocation, et répond que l'Académie « accepte avec empressement la mission confiée par le Roi[4] ». Jamais pareille tyrannie n'avait été permise[5]. Alors que

1. *Op. cit.*, p. 102 et p. 531 : « Le romantique est resté maître du champ de bataille... ; je ne plains pas les morts ».

2. Publiée par M. Lemonnier dans les *Arch. de l'Art franç.*, nouvelle période, t. I, p. 189. — A noter le même désespoir chez Guérin : « tout marche à rebrousse-poil de la conscience » (Lettre à Forster, 16 févr. 1828), et chez Ingres : « L'art est perdu, tout se corrompt, tout est corrompu. Je cesse de combattre..., je ne peux faire des miracles, eussé-je, je crois, le talent de Raphaël (lettre à Gilibert, 15 oct. 1828).

3. Ordonnance royale du 13 oct. 1833, rendue contre le sentiment de l'Institut (L'*Artiste*, 1832, p. 131, et 1833, t. II, p. 135). La pétition pour le Salon annuel avait été signée par un grand nombre d'artistes et des plus notoires : Gros, Ingres, Heim, Isabey, Delaroche, Scheffer, Ab. de Pujol, Deveria, Schnetz, David d'Angers, les Ramey, Barye.

4. Arch. Acad. B.-A. : chaque dossier de 1831 à 1839.

5. D'autant plus que les 4 sections de l'Académie fonctionnent ensemble : les architectes jugent des statues, Fontaine est féroce pour les peintres, etc...

l'ancienne Académie, limitée dans sa partie supérieure mais illimitée dans les autres rangs, pouvait toujours faire place à un vrai talent, la nouvelle, corps fermé et peu renouvelé, use et abuse de son droit de haute justice à l'égard de l'étranger, qui est toujours l'ennemi. Les exclusions se multiplient[1] ; c'est une colère universelle dont Jal[2], *l'Artiste*[3], Gustave Planche[4] se font les échos : « les vanités paresseuses et entêtées, qui gardent le Louvre comme le chien du jardinier garde la viande de son maître, ne résistent pas à la mort qui les décime. L'oisiveté, la jalousie et la rage abrègent la vie de ces juges glacés ; de jour en jour leurs artères s'attiédissent et leurs yeux se voilent ».

Quatremère est un des plus directement visés. C'est bien lui, en effet, qui a posé le principe d'exclusivisme qui préside à la composition du jury et à l'admision. Le ministre n'avait pas osé accepter son projet intégral, qui allait tout simplement à restaurer le monopole de l'exposition d'avant 1791. En 1831, en pleine effercescence de liberté, ce projet est d'une audace de défi qui impose à la fois l'étonnement et l'admiration : il déplore tout d'abord « l'unisson de vicieuse égalité qui confond aujourd'hui dans une même foule tous les artistes.... Le droit indistinctement conféré à tous de se produire au Salon a l'inconvénient d'offrir par une émulation déréglée trop d'appâts à toutes les prétentions, à toutes les am-

1. A ne prendre que celles qui se réclamaient des principes, les exclusions de 1835 et 1836 causèrent le plus de scandale : en 1835 sont refusés l'*Ondine* et la *Douleur* de Préault, le *Jeune Pâtre* de Maindron, un *bronze* d'Ant. Moine, la *Chasse infernale* de Louis Boulanger... (L'*Artiste*, 1835, t. IX, p. 171); en 1836, refusés encore les mêmes artistes, et la *Scène d'Hamlet* de Delacroix, la *Scène du roi Lear* de L. Boulanger, une *Marine* de Paul Huet, une *Vue du Caire* de Marilhat, un *Paysage* de Rousseau... (G. Planche, *Sal. 1836*). En 1837 Barye est refusé. En 1838 le jury montre la même sévérité, mais la *Médée* de Delacroix est acceptée. — Gros, qui présidait le jury en 1835, se plaignait de cette intolérance : « on pèse cela comme du beurre ; il faut le poids juste ! — J'ouvre mon cœur, et je ferme les yeux » (Delestre, *Gros et ses ouvrages*, 1845, p. 433).

2. *Le Salon de 1833*, p. 11 : diatribe contre « les tenanciers des Quatre-Nations ».

3. 1831, t. I, p. 49, 145, 157 ; t. III, p. 27, 37 sq.

4. G. Planche, à propos du Salon de 1834 (*Étude sur l'École française*, t. I, p. 315).

bitions, et de précipiter dans la carrière trop de contendants. C'est ce qui contribue à produire ce nombre excessif d'artistes qui s'entrenuisent, comme ces plantations confuses où trop de germes s'entredétruisent. On voit des écoliers se placer à côté de leurs maîtres, des hommes plus ouvriers qu'artistes usurper des travaux qui accusent l'ignorance de ceux qui les ont commandés ». Le remède? C'est que l'Académie choisisse les artistes et les appelle à parcourir tous les degrés de la hiérarchie académique; qu'elle s'adjoigne des *agréés* et des *adjoints* parmi lesquels pourraient entrer des amateurs et des femmes; que l'exposition annuelle soit réservée aux académiciens, agréés et adjoints, et qu'une exposition biennale, à côté de la première, soit ouverte à tous les autres et aux étrangers[1]. Jamais le *profanum vulgus* n'avait été tenu à l'écart d'un geste aussi hautain.

Le privilège exclusif du jury pour l'Académie ne modifia pas la qualité du Salon. Les confrères de Quatremère, plus tolérants, poussés par l'opinion, que poussaient elle-même les événements de Juillet, laissent entrer une cohue de 4 000 œuvres : « L'œil en est hébété ». *L'évêque de Liège* et la *Liberté guidant le peuple*, de Delacroix, franchissent la porte, aux « hurlements approbateurs » des romantiques[2]. Jal voit dans ce succès, comme dans le Salon de 1831 en général, une nouvelle défaite de Quatremère, qu'il piétine. Il feint d'avoir reçu de « M. Pentamère de Beaugency, associé libre de l'Académie des Arcades » une lettre sur la *Liberté* de Delacroix[3] : « Eh bien! Monsieur, défendrez-vous, cette année, votre Monsieur Delacroix? Nous direz-vous encore que c'est un homme de génie? Comment trouvez-vous son tableau de la *Liberté*? Est-il possible de voir quelque chose de plus trivial, de plus commun, de moins noble que cette scène?.... En vérité, ce serait de quoi faire détester la Révolution de Juillet que de voir quelles gens l'ont faite! C'est une race de bandits et d'ignobles cannibales.... Heureusement,

1. Arch. Acad. B.-A., dossier 1831, minute.
2. Lettre de G. Lefrançois aux Arch. du Calvados.
3. *Salon de 1831*, Paris, Denain, p. 40-41.

M. Delacroix a calomnié le peuple ; il n'est pas si laid, si repoussant que le peintre veut bien le dire. — Cet homme armé d'un fusil, qui marche à droite de la Liberté, est-il assez affreux ! On en aurait peur au coin d'un bois. Quel type M. Delacroix a choisi ! Est-ce la mission de l'art de représenter ce qu'il y a de plus horrible dans l'espèce humaine ? Tous les personnages, chez l'artiste que vous aimez tant, sont dégoûtants, hideux, mal bâtis, repoussants. C'est une famille de pervers et de scrofuleux ; ils puent à l'œil. On dirait des échappés de cette Cour des Miracles, peinte de couleurs si horriblement vraies par M. Victor Hugo dans son beau livre de *Notre-Dame de Paris*.

« La figure de la Liberté vous semble-t-elle belle comme elle devrait l'être ? Où est la grandeur, la noblesse, l'élégance de la déesse ? Dans cette fille qui a l'air d'une dévergondée, je ne vois pas la femme forte, qui d'un regard fait trembler les rois et d'un revers de sa main renverse les trônes. Et puis, comment est-elle drapée ? Son cotillon tient à peine sur son corps, dont il dessine mal les formes. M. Delacroix a déshabillé par en haut sa Liberté : il semble que ce soit seulement pour lui faire une gorge et des bras sales.

« Le ton général du tableau est cadavéreux, les morts sont décomposés, les blessés se décomposent, les vivants sont bien malades. Vantez-nous maintenant, si vous voulez, cette étrange peinture : vous ne nous forcerez pas à l'admirer. La nature de la Morgue nous répugne.

« Votre pauvre M. Delacroix est perdu cette fois sans ressource. »

Et Jal ajoute : « Voici ce que j'ai répondu à M. Pentamère :

« Monsieur,

« Tout ce que votre lettre contenait d'accusations contre le tableau de M. Delacroix, je le savais déjà. Qui est resté un quart d'heure dans le grand salon devant cette peinture, a entendu les adversaires du système de l'auteur s'ébattre en

gais propos, s'en donner à cœur joie, et répéter tous, comme une leçon apprise à l'école, les mêmes épigrammes.

« Vous trouvez triviale, commune, sans noblesse, la scène du 28 juillet ; j'ai entendu dire la même chose à bon nombre de bourgeois et de peintres, de l'observance davidienne. Moi, je la trouve dramatique, vraie, puissante.

« Vous êtes, Monsieur, pour le style élégant, épuré, pour le coloris éclatant, pour la sage ordonnance, pour la beauté convenue des formes ; M. Delacroix ne voit pas la nature des mêmes yeux que vous ; lequel de vous deux voit bien ? Je n'oserais prononcer. Il est probable que c'est vous, puisque vous êtes académicien et que M. Delacroix ne l'est pas[1].»

Il fallait s'attendre que Quatremère fût aussi sévère sur la répartition des récompenses que sur l'admission. Il s'agit surtout des fonds alloués par le Roi sur sa liste civile ; le Roi laissant à l'Académie, du moins en principe, le soin de décider le mode et les bénéficiaires[2], il n'y reste pas étranger. En 1817 il écrit au comte de Pradel[3] que l'Académie, ne voulant pas être juge et partie dans le concours, décide de composer pour les exposants à récompenser une liste sans publicité, sans caractère officiel, et sur laquelle « le choix du Roi serait éclairé sans être obligé ». Prudence ou modestie, le résultat fut le même : pour le prix de peinture historique l'élu fut Abel de Pujol[4], pour les genres secondaires Hersent[5]. Mais l'Académie s'étant refusée à proposer des prix pour les sculpteurs, Forbin, toujours propice au paysage et

1. *Id.*, p. 43.

2. Lettre du comte de Pradel à Quatremère, 22 février 1817 (Arch. Acad. B.-A.).

3. Lettre du 17 mars (Arch. Nat., O³ 1394/185 *bis* et sq.). — Pour les délibérations et votes de l'Acad., cf. les *Proc.-verb.*, 14 et 21 juin 1817, et, pour les récompenses accordées, le *Moniteur* du 26 juillet.

4. Avec un *Saint-Étienne*, et Couder avec le *Lévite d'Éphraim*, puis Guillemot, Mauzaisse, Rouget, H. Vernet (bataille de Tolosa), Blondel, Drolling et Ansiaux.

5. Avec un *Louis XVI distribuant les aumônes*, puis Bidault, Revoil et H. Vernet (une bataille).

au genre, fait partager les sommes vacantes entre Bidault et Révoil[1]. En 1819 Quatremère cherche à éviter à l'Académie un jugement définitif avant la clôture de l'exposition, ainsi qu'un choix précis et restreint. Sur les instances du comte de Pradel, elle procède pourtant au vote. Alors se trahit le dissentiment secret entre les artistes qui jugent par instinct et le secrétaire perpétuel qui juge par principes : au scrutin secret, Horace Vernet est l'élu pour le prix des genres secondaires. Mais il faut éviter ce scandale : ces messieurs n'acceptent pas en tant qu'académiciens ce qu'ils ont souhaité comme artistes. Alors, en délibération publique, sous la férule de Quatremère, beaucoup d'autres noms sont ajoutés et proposés, et le Secrétaire perpétuel écrit au comte de Pradel une longue lettre embarrassée pour expliquer que, le scrutin secret ayant quelque chose de trop mathématique, il a fallu délibérer. Le Conseil honoraire de la Maison du Roi, grâce à Forbin qui est l'ami de Vernet, maintient le prix à celui-ci : c'est donc la victoire des « Batailles »[2]. En 1824, membre encore du jury des récompenses[3], il est de nouveau vaincu avec l'attribution d'une médaille d'or aux Massacres de Scio de Delacroix ; sa notice sur Girodet, l'année suivante, reproche au gouvernement de « prodiguer la monnaie de l'honneur » et de faire pulluler « les plantes parasites »[4]. En 1831, huit peintres d'histoire seulement obtiennent des médailles, mais trente-neuf peintres de genre, de paysage et de marine, sont récompensés, parmi lesquels Dauzats, Decamps, Brascassat et les deux Johannot. La décoration de Delacroix pour

1. Arch. Nat., O³ 1394.

2. Pour toutes ces négociations, *Proc.-verb. de l'Acad.*, 16 oct. 1819, et Arch. Nat., O³ 1402.

3. Arch. Louvre, *Salon de 1824* (séance du Conseil des Musées, le 14 janvier 1825). — C'est à ce titre surtout qu'il figure dans le tableau de Heim. Sur les détails de la cérémonie que le tableau commémore, cf. *Annales de la Littérat. et des Arts*, 1824, t. XVIII.

4. Le romantisme n'est selon lui que réclame et « charlataneries » ; dans le livret du *Salon de 1824* (Paris, Ballard, 1824), le n° 450, *Scènes des massacres de Scio*, est suivi de cette mention : « voir relations diverses et les journaux du temps ».

sa *Liberté*, sonne l'avènement de la « démagogie » artistique[1].

Quant aux acquisitions, la défaite de Quatremère fut de même progressive, et, pour finir, complète. Le comte de Forbin, directeur du Louvre, était là, très éclectique. Dès juillet 1816, c'est-à-dire à l'ouverture du Musée reconstitué après les restitutions aux alliés, il proposait au comte de Pradel l'achat de la *Tentation de saint Antoine,* de Téniers, appartenant au peintre Laneuville, comme « une bien belle chose ». Même faveur aux contemporains. Si en 1819 il n'obtient pas l'acquisition du *Radeau de la Méduse,* en 1822 il acquiert la *Barque du Dante,* en 1824, après bien des difficultés, les *Massacres de Scio,* puis la *Naissance de Henri IV* de Devéria. En 1831, c'est la catastrophe : à la fin du Salon sont désignées pour l'achat du gouvernement des œuvres de Brascassat, Dauzats, Decamps, Delacroix, Poterlet, Roqueplan, Foyatier.....

Toutes ces acquisitions sont pour enrichir les Musées. Voilà bien le plus clair résultat des Salons : alimenter ces salons permanents, où l'œuvre d'art semble ensevelie comme dans une nécropole. C'est dire que pour les commandes Quatremère s'attache à la destination publique. En 1821, il est appelé à la commission chargée de régler l'emploi des fonds destinés aux encouragements. C'est, lui écrit le Ministre, « une coopération digne de vous[2] ». Or à de Bay, à Champmartin, à Ducis... sont commandés des tableaux d'église, lieux publics, où l'œuvre a son éloquence. A Bergeret, à Fragonard, à Rouget, à Vatelet sont commandés des peintures décoratives pour Versailles et Fontainebleau. Bra est chargé de décorer un œil-de-bœuf de la cour du Louvre[3]. Cette année-là le « tulipier de Harlem » ne dut pas être content.

1. Pour les propositions de récompenses à la suite du *Salon de 1827* (libérales chez Forbin, très strictement classiques de la part du comte de la Rochefoucauld), cf. Arch. Nat., O³ 1311, février et mars 1828. — Pour celles du *Salon de 1831*, cf. l'*Artiste*, t. II, p. 25 sq.

2. Biblioth. Institut : papiers personnels.

3. Arch. Nat., O³ 1406.

En définitive, il déteste dans le Salon une institution démocratique pas essence. Elle est infectée, malgré le jury, d'une double publicité : elle est publique pour les artistes qui envoient, publique pour la foule qui vient voir. Honni soit tout ce qui aide à la diffusion de l'art, de l'art qu'on pratique ou de l'art dont on jouit, du moins quand ce dernier n'est public qu'à huis-clos[1]. Il a vu juste : de 1816 à 1839 le Salon est devenu, sous ses yeux, le champ de défaite des classiques. C'est le Salon qui a perdu l'École. Landon[2], Miel[3], Delécluze[4], Ingres[5], partagent sur ce point sa doctrine. La méfiance du salon est donc un des dogmes nécessaires du classicisme ; s'en assurer le monopole ou du moins la tutelle, pour le salut de l'art français, fut de 1673 à 1791 et de 1816 à 1848 un des articles politiques de l'Académie.

1. Quatremère n'admet que la destination publique.
2. *Salon de 1824*, p. 6.
3. *Op. cit.*
4. *Moniteur*, 1822, p. 758.
5. Projet de réformes soumis au ministre en 1863.

QUATRIÈME PARTIE

QUATREMÈRE ET LES ARTISTES

I

LEURS RAPPORTS OFFICIELS

Quatremère ne se contente pas d'organiser les institutions pour la résistance : dans ses rapports publics ou privés avec les artistes, il vise à les conquérir à sa doctrine. Voir assidument l'un d'eux, c'est pour lui chercher à le convaincre, ou le maintenir dans la bonne doctrine. Il en est peu chez les classiques qui ne lui doivent quelque chose, quelques-uns lui doivent beaucoup.

I. — Cela n'eût peut-être pas été possible s'ils ne l'avaient regardé, avec quelque indulgence, comme l'un d'entre eux. Pour un Renou[1] ou un Paroy[2], qui le traitent d'artiste manqué, les autres, avant de le subir comme théoricien, l'accueillent en confrère[3]. Si médiocre qu'il soit, il est artiste : là est sa grande supériorité sur Emeric David, qui est forcé de recourir, pour son *Art Statuaire* (1805), à la compétence

1. Lettre à Huet de Froberville, 1792.
2. *Précis sur les origines de l'Académie Royale*, p. 15 et *Mémoires*, p. 264.
3, Cf. Fontaine, *Monuments de Paris envoyés à l'Empereur de Russie*, p. 47.

technique du sculpteur Giraud, lequel lui reprochera un jour d'avoir usurpé son bien[1].

En architecture, il n'a pas construit ; mais ses connaissances et ses ouvrages sont bien d'un spécialiste, qui a vu, mesuré[2], dessiné et restitué. C'est comme architecte qu'il figure sur l'*État civil des citoyens nobles de Paris* en 1789 et qu'il entre à l'*Assemblée des Représentants de la Commune*[3]. Ses travaux au Panthéon ne se bornent pas à la décoration sculptée : Fontaine louera son intervention dans l'organisme même et les œuvres vives de l'édifice, dont il a assuré la solidité. L'analyse qu'il donne de sa structure, qui « participe au système des gothiques », est fine. Les deux dictionnaires d'architecture, bien qu'il se soit associé des constructeurs, Rondelet pour le premier, Huyot pour le second, font honneur à sa science[4] : Ab. Blouet, Gailhabaud[5], Pigeory, etc., lui font de perpétuels emprunts[6] ; les romantiques comme Verdier, Lassus, prouvent par leurs attaques l'importance de l'œuvre, qui de 1788 à 1840 a fait autorité pour tous, et n'a été remplacée que par celle de Viollet-le-Duc. Celui-ci même, comme tous les architectes de sa génération, doit sa première éducation à cet « auteur éclairé..., un des plus distingués qui ont écrit sur l'architecture au commencement de ce siècle »[7].

S'il n'a pas construit, il a sculpté : Giraud, Alexandre Lenoir[8] l'invoquent comme tel ; pour aménager en 1797 le *Musée spécial* de Versailles, l'administration du Louvre fait appel aux sculpteurs Quatremère, Chaudet, Boizot et Lecomte[9]. En 1800,

1. Cf. ci-dessous, les sculpteurs.
2. Cf. Ét. Quatremère, *Journal des Savants*, 1853, p. 666.
3. *Actes de la Commune de Paris*, 23 sept. 1789.
4. « Il aurait pu être architecte à son retour à Paris », en 1785 (Ét. Quatr., *Journal des Savants*, p. 666).
5. *Monuments anciens et modernes*, 1844, passim.
6. Ch. Blanc aussi (*Gramm. des Arts du dessin*, p. 107 et passim) : il est d'ailleurs tout pénétré de sa doctrine et de sa science, avec plus de libéralisme.
7. *Dictionn. d'Archit.*, t. VI, 1863, p. 31-39.
8. « Quatremère de Quincy, sculpteur en état d'apprécier les chefs-d'œuvre de l'antiquité » (*Description du Musée des Monuments français*, an VIII, p. 38).
9. Arch. Louvre, *Registre de la Correspondance*, 5 ventôse an V.

une lettre du ministre de l'Intérieur est adressée « à M. Quatremère de Quincy, statuaire au Louvre ». Joachim Lebreton, Canova, Huyot, Clarac, Nanteuil..., rendent hommage à ses talents. On connaît ses essais d'enfant et la surprise de Pigalle, son noviciat sous Pierre Julien dans l'atelier de Guillaume Coustou, et ses modelages dans la prison des Madelonnettes. Statuettes, bas-reliefs de pendules, d'urnes ou de vases, taillés dans le marbre ou fondus en bronze, Psyché, Vénus, les Heures, le Destin, Niobé..., ornent son cabinet[1]. Le Président Séguier prenait tel de ses vases pour un antique[2]. Il sculpte le buste de Mme Maury, qui était très belle, et modèle dans l'argile celui du jeune Quatremère Sainte-Hélène, qui est d'un art souple, spontané, sans système préconçu devant la vie, et dans les meilleures traditions du XVIIIe siècle[3].

Plus tard ses talents lui servent à prouver ses doctrines ; il modèle ou sculpte ses arguments. Pour prouver que la description du bouclier d'Achille, dans Homère, correspond probablement à un objet réel, qu'elle est donc à son tour réalisable, à condition qu'on impose aux multiples épisodes du récit la loi de concentration du bas-relief antique[4], il le modèle en plâtre ; pour prouver que les sujets des deux frontons du Parthénon s'ordonnent comme il le prétend, il en fait deux reliefs d'après les croquis de Nointel, et les présente à la classe en 1812 ; « les figures, dit Guinguené à l'Institut, réintégrées dans leurs rapports et accessoires, ont retrouvé cette vertu significative que les mutilations de l'original et la petitesse du dessin leur avaient enlevée[5]. » C'est cette démonstration concrète qui convainc la Classe et Visconti[6]. Plus tard, en-

1. *Catalogue* de vente de son cabinet, 1850, nos 3-12.
2. *Débats*, 17 avril 1850.
3. Cabinet de M. Paul Lacombe.
4. *Mém. de l'Institut*, classe d'Hist., vol. IV, p 151.
5. *Id.*, t. XV, p. 55.
6. Visconti, *Mémoire sur les ouvrages de sculpture qui appartenaient au Parthénon*, Londres, 1816, p. 14-15. — Les *Lettres* sur les marbres d'Elgin abondent en fines remarques de praticien. Et il a pour son compte travaillé toutes les matières, plâtre, marbre, bronze, ivoire.

core, c'est d'après ses maquettes que devaient être sculptés les groupes allégoriques du pont Louis XVI.

Il va sans dire qu'il dessine et grave. Il a éprouvé par le dessin tous les projets de décoration qu'il proposait ou dictait aux sculpteurs chargés de transformer l'église Sainte-Geneviève en Panthéon français : nous avons vu que plusieurs nous sont restés, du style anguleux et sec de son ami Moitte. Des Madelonnettes il grave la masse uniforme, avec quelques groupes de prisonniers [1]. Nous connaissons ses restitutions de monuments antiques, particulièrement celles du char d'Alexandre et du bûcher d'Hephestion, que Sainte-Croix lui emprunte : la ligne ondulée du XVIIIe siècle, de Caylus, y est remplacée par la ligne sèche et rigide de l'Empire. Dans le « Jupiter olympien », les dessins polychromes de l'Athèna, du Jupiter, des trônes précieux où les colosses sont assis, lui sont empruntés par le Magazin pittoresque [2] ; mais le sens de l'hellénisme en est absent. Il dessine, avec un souci peu heureux de l'archaïsme, l'Artemis d'Herculanum et le coffre de Kypselos, mais sans grand regret de n'avoir point réussi à une tentative qu'il traite après tout de puérile : pour ce Français de l'Empire, dessiner dans le goût attique du Ve siècle, c'est travailler dans la beauté éternelle; mais dessiner dans le goût archaïque, c'est de l'anachronisme, du paradoxe. En 1818 il dessine à Londres les têtes de chevaux du Parthénon [3], et en 1825 figure à nouveau, d'après les marbres cette fois, les deux frontons : le trait de l'antiquaire dogmatiste en veine de démonstration fige la vie du chef-d'œuvre, que pourtant sa plume sait rendre en frémissant. Sa restitution du Dêmos de Parrhasios est un curieux essai, après les travaux de Charles Lebrun, de Camper et de Lavater, et avant les chefs-d'œuvre de Gavarni, pour trouver un compromis satirique entre les divers types de la physionomie humaine et les têtes d'animaux. Enfin, dans le dessin de la figure présumée qui fit l'objet de la rivalité entre Apelle et

1. Bibl. Nat., Est., Supplément non relié.
2. 1833, p. 17 ; 1834, p. 35 et 254.
3. *Monum. antiq. restitués,* t. I, p. 57-58, et pl. 3.

Protogène, il essaie pour son compte ce que l'art de la Révolution et de l'Empire a tant cherché sur l'exemple des vases grecs : la délinéation fine, presque idéale. Praticien du trait qui détermine, qui isole, il paraît avoir dédaigné le modelé, qui est la substance, et tous les échanges que l'objet entretient avec ce qui l'entoure. Dessinateur de tendance et de doctrine comme tous les classiques, il répugne à la vraie peinture.

En tous cas, artiste faible en tout mais qui a tout tenté, on comprend que le sculpteur Lebœuf-Nanteuil, lui adressant en 1839 les adieux de l'Académie et des artistes en général, ait très sincèrement fait l'éloge du « sculpteur habile..., de l'architecte qui a le plus sagement écrit sur son art », de l'artiste et du savant « qui a su joindre la pratique à la théorie [1] ».

II. — Sous tous les régimes les fonctions qu'il exerce le mettent à même d'entretenir avec les artistes des rapports officiels et de leur rendre propices la loi et l'État ; homme public, il les a passionnément servis.

Nommé administrateur du Panthéon, il ouvre aux sculpteurs et aux ornemanistes, durant quatre ans, l'immense atelier, atelier d'État, le seul où la sculpture trouvât aliment en l'absence des commandes privées. Les travaux d'émulation, statues ou bas-reliefs, que la Constituante avait mis au concours en 1791, « pouvaient ne devenir que des objets d'étude inhabiles à toute destination publique » : il offre aux sculpteurs de les approprier à la décoration du péristyle du Panthéon [2]. C'était stimuler leur talent en donnant à l'œuvre un objet, une fin. Pendant qu'il est à l'Assemblée électorale de Paris, celle-ci reçoit une « *Adresse des artistes réunis qui ont obtenu le décret du 21 août pour la liberté de l'exposition au Salon* », sur l'opportunité de nommer des artistes à la deuxième

1. Arch. Acad. B.-A., dossier 1839. — Raoul Rochette dit qu'il « possédait au plus haut degré le sentiment de l'artiste » (Discours à ses funérailles, 3 décembre 1849).

2. *Rapport* au Directoire, an II.

législature. Ils veulent des hommes « studieux..., qui fussent en même temps écrivains pour développer clairement leurs idées, orateurs pour les prononcer avec force à la tribune », et qui possèdent « un cœur chaud, plein d'énergie et d'activité, pour faire exécuter tout ce qui peut contribuer à la splendeur des Beaux-Arts[1] ». Au signalement, on reconnaît Quatremère : plusieurs des signataires, Restout, Chardin..., sont ses amis. En effet, le 21 septembre il est élu député par l'Assemblée, en raison des services qu'il a déjà rendus à l'art et pour représenter les artistes à la Législative[2].

Commissaire de la salle, il rêve de faire de celle-ci un musée : le graveur Joubert ayant offert à l'Assemblée la gravure d'un des bas-reliefs de l'arc triomphal de la Fédération, il demande la mention honorable au procès-verbal, et obtient le

1. *Assemblée électorale de Paris*, 10 sept. 1791.

2. « Monsieur, lui dit Pastoret, président de l'Assemblée, en le félicitant, vous avez rendu aux arts des services qu'ils n'oublieront jamais. Ils étaient esclaves ; vous cherchâtes à les affranchir. Ils étaient le patrimoine de quelques talents, vous demandâtes qu'ils devinssent le patrimoine de tous. Instruit par de longs voyages, couronné par des sociétés savantes, riche des trésors de l'antiquité, vous répandîtes toutes ces connaissances dans ce monument encyclopédique, un des ouvrages qui concoururent le plus à créer parmi nous l'empire de la philosophie qui préparait l'empire de la Constitution.

Il est encore un grand service à rendre aux arts, et le devoir vous en sera plus particulièrement imposé, celui de les diriger vers la liberté publique. Trop longtemps ils furent les complaisants serviles du pouvoir et de la richesse ; il faut que tout le peuple en jouisse et qu'il trouve en eux, avec une gloire plus juste, une leçon vivante de patriotisme et de vertu. Vos efforts seront secondés par tous les vrais amis des arts. Ils le seront par ce peintre illustre que nous avons pour collègue, et que vous avez pour ami, dont le génie sembla toujours prévoir la révolution qui brisa nos fers ; car tandis que d'autres avilissaient leur pinceau pour flatter la noblesse, David peignait Socrate, il peignait Brutus » (le Brutus était alors exposé au salon du Louvre).

Quatremère répond : « Messieurs, appelé au poste où vos suffrages viennent de me porter, j'ai l'orgueilleuse confiance qu'un futile assortiment des diverses professions de l'ordre social n'a pas seul dicté votre choix.... Vous avez cru que les arts, pères de la richesse et de la prospérité nationales, devaient s'associer, et, sous ce point de vue, je vous remercie de m'avoir appelé à défendre leurs intérêts ».

L'insertion de ces deux discours dans le procès-verbal et leur impression est ordonnée.

(*Assemblée électorale de Paris*, séance du 21 septembre.)

vote de l'Assemblée, qui le charge avec les autres commissaires de choisir la place et l'encadrement[1]. Il veut associer l'art aux délibérations, le sens de la beauté à la ferveur patriotique : c'est aussi l'idéal de David. Mais c'est au Comité d'Instruction publique qu'il sert le plus activement les artistes. Ne revenons pas sur l'assaut qu'il donne pour eux à la *Bastille* académique. Un autre graveur, Pochon, ayant offert à la Législative la gravure de son tableau pour servir de frontispice à la « Constitution » et en envoyer des exemplaires aux départements, il fait un rapport favorable, et est chargé de le présenter à l'assemblée[2]. Son intervention en faveur du peintre de Rossel est intéressante pour l'histoire d'un genre. Capitaine de vaisseau chargé en 1876 par le Roi de peindre les principaux combats maritimes de la dernière guerre, de Rossel avait peint les dix-huit tableaux de la série et exécuté trois des gravures. La Révolution étant survenue, il demandait à la Législative l'indemnité de ses avances et de quoi terminer les gravures. Quatremère prend sa cause en main au Comité et à l'Assemblée. Préoccupé d'ajouter une série à celle des « Ports de France » de Vernet, il proclame la difficulté du sujet : comme la peinture est « amie du repos dans la nature », la France a des peintres de marine, mais non de combats sur mer. Joseph Vernet avait refusé l'offre du Roi, par incompétence ; mais un capitaine de vaisseau, qui a du talent, est propre à « ces succès d'horreur où l'homme, entre ciel et terre, ne voit et n'entend que la mort » : il a droit à la libéralité nationale[3]. On aimerait à savoir après cela si Quatremère a goûté le radeau de la Méduse de Géricault. Au jury de 1792 pour les Prix du Salon de 1791, au jury des Arts de 1795 pour le concours des Monuments publics ouvert par la Convention, les plus gros prix sont décernés à ses compagnons

1. *Arch. Parlement.*, 1re série, t. 37.

2. *Proc.-verb. du Comité d'Instr. publiq.*, 30 déc. 1791.

3. *Id.*, p. 173 sq. — Il fit jusqu'à 3 lectures de son rapport (*Arch. Parlement.*, 1re série, t. II, p. 404, t. 43, p. 32 et 526). L'Assemblée vota l'impression et le principe de l'indemnité.

de guerre contre l'Académie et à ses collaborateurs du Panthéon.

Ce n'est pas que des nuages ne s'élèvent entre les artistes et lui. Les représentants des « arts et métiers..., des arts utiles », demandant à la Législative d'avoir part aux récompenses tout comme les architectes, peintres et sculpteurs [1], Quatremère, chargé d'un rapport par le comité d'Instruction publique, se dispense de le faire : il n'est pas l'avocat de la plèbe des artistes, des demi-artisans ; la hiérarchie des arts et des genres lui est un dogme, même en Révolution. On saisit ici le dissentiment provoqué par les faits politiques entre la vieille esthétique, qui maintient entre les genres les privilèges de classes, et la nouvelle, qui voudrait l'égalité. « La Commune des Arts » et la « Société du Point central des Arts et métiers » lui gardent surtout rancune d'avoir violé sa promesse d'être l'organe des artistes près de l'Assemblée pour solliciter la loi du concours ; il la viole bien plus ouvertement en attribuant à son gré, par arbitraire, les travaux du Panthéon, à son ami Moitte par exemple le grand tympan du fronton [2]. Il est certain qu'il est aussi hostile aux concours jugés par le suffrage universel des artistes qu'aux privilèges de l'ancienne Académie : démagogie et oligarchie lui sont pour l'instant également odieuses. Au meilleur la commande ; et le juge du meilleur, c'est lui.

La Commune des Arts, méfiante à l'égard de cet indépendant, l'expulse le 25 mai 1792 [3]. Pourtant, en 1794, on s'y préoccupe encore de sa direction au Panthéon, puisque le président, le sculpteur Espercieux, y lit son rapport, qui est une auto-apologie [4]. Incarcéré la même année, cinquante-deux artistes pétitionnent pour sa délivrance : beaucoup de la Commune des Arts avaient signé, y compris Mongez. L'année suivante, la société préparant la rédaction de sa

1. *Proc.-verb. du Comité d'Instr. publiq.*, 9 déc. 1791.

2. *Id.*, p. 282. — La protestation des artistes des deux sociétés est du 9 mai 1792.

3. Aulard. *La Société des Jacobins*, t. III, 25 et 27 mai.

4. *Proc.-verb. de la Commune des Arts*, 16 ventôse an II.

propre histoire, les uns veulent qu'on signale cette pétition parmi ses « actions morales », les autres qu'on la taise comme une honte[1]; tous, passionnés pour ou contre cet homme, dont la personnalité puissante ne laisse personne indifférent, devinent en lui le classique épris de choix, de perfection, par conséquent d'exclusivisme. L'idée de Commune des Arts et l'idée d'élite étaient incompatibles.

Devant les assemblées égalitaires il proclame et défend l'éminente dignité de l'artiste : en faveur de celui-ci les lois doivent fléchir. En 1792 il demande à la Législative, pour ceux d'entre eux qui auraient besoin de sortir de France, l'exception à la loi du séquestre sur les biens des émigrés[2]. Ceux qui ne partent que « pour l'avantage des Arts », faut-il les dépouiller durant leur absence? Un démocrate demandant qu'ils justifient de lettres d'apprentissage, il bondit sous le blasphème. Est-ce que Cassas, qui, arrivé depuis huit jours, rapporte d'Égypte une magnifique collection de dessins[3], pouvait justifier de lettres d'apprentissage? Quatremère discerne très bien dans l'esprit de la Révolution la manie de tout faire rentrer dans une classification commune, l'art où le génie a part comme les métiers qui s'apprennent. Il proteste d'ailleurs contre la répugnance de l'assemblée pour les questions d'art et de science. Mais un mot, un cri révèle le fond de sa pensée : « il y a en Italie six cents artistes qui ne pourront pas justifier de lettres d'apprentissage! » Voilà bien le grave danger : intercepter l'Italie à ceux qui veulent s'affranchir du goût français. L'Assemblée, sur ses instances, admet l'exception pour les artistes notoirement connus avant leur départ pour s'être destinés à l'étude de quelques arts...[4] ».

1. *Id.*, 22 germinal an II.

2. Séance du 6 mars 1792 (*Moniteur* du 10).

3. Quatremère fut certainement, avec Dufourny, un de ceux qui le déterminèrent à la publier (*Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine...*, 1799 et sq.).

4. Dans son discours du 6 février 1793 à la Convention, Barère, comme il lui arriva plus d'une fois, emprunte à Quatremère : « Les artistes sont malheureux... C'est dans les révolutions que les arts sont oubliés ou méconnus... Faites des lois bienfaisantes qui arrêtent l'émigration des arts et des artistes, maltraités

Mais la poussée des événements emporte vite ces généreuses intentions et l'effet de son discours : Denon, voyageant en Italie, est inscrit sur la liste des émigrés, a ses biens séquestrés, et ne doit qu'à David d'être rayé à son retour[1]. A la Société républicaine des Arts, en l'an II, on dénonce comme hors la loi ceux qui résident là-bas, « liés avec l'aristocratie cardinalesque de Bernis », et, pour représailles, on propose de brûler leurs œuvres[2]. Pendant ce temps Quatremère, soucieux de développer en France autour de ces êtres rares une atmosphère d'épanouissement, fait obtenir au sculpteur Chardin, auquel il confie des bas-reliefs du Panthéon, un certificat de non-émigration[3].

Le Conseil des Cinq-Cents considère aussi la pratique de l'art comme un simple négoce, et veut soumettre à l'impôt de la patente architectes, sculpteurs, peintres et graveurs. Ils se révoltent sous l'injure; en vendémiaire an V, Séb. Mercier demande bien pour eux l'exception, mais avec d'ironiques considérants sur l'abus de « l'artisterie », qui les exaspèrent[4] : le Conseil rejette l'exemption. Mais ce que ce prototype du « bourgeois » n'a pas su dire, Quatremère le dira. Vien, Pajou, Julien, Regnault, Suvée... demandent le renvoi à une commission spéciale dont il est le rapporteur[5]. Son mémoire[6] est, avant le romantisme et les Jeune France, une si curieuse thèse sur l'artiste désintéressé et la qualité singulière du travail artistique, que l'impression est ordonnée. Le droit de patente est un impôt mis sur l'industrie;

et persécutés dans leur mère-patrie, à Rome, à côté des chefs-d'œuvre qu'ils vont imiter. Les artistes doivent trouver en France un asile assuré et des secours généreux... Prouvez à l'Europe qu'aucun genre de gloire n'est étranger à une nation éclairée et libre ». (*Proc.-verb. du Comité d'Instr. publiq* , t. I, p. 312).

1. *Biogr. univers.*, Supplément, t. LXII, p. 342.

2. *Proc.-verb. de la Commune des Arts*, 26 et 29 nivôse an II, et 22 germinal an III.

3. Arch. Nat., F[13] 325a/191.

4. *Proc.-verb. du Conseil des Cinq Cents*, 5 vendém.

5. *Id.*, 27 prairial an V.

6. *Rapport fait par M. Quatremère à l'Assemblée nationale au nom d'une commission... sur l'exemption du droit de patente en faveur des peintres, sculpteurs, graveurs..., dans la séance du 13 messidor an V*, Paris, Imprimerie Nationale, messidor an V. — Cf. aussi le *Moniteur* du 21 messidor et du 13 thermidor.

mais l'art, qui ne se propose que le plaisir du goût, en est-il une? Le gain y est un mobile si secondaire! Non : « la production des œuvres d'art n'en est pas le commerce.... Il est impossible de laisser à la fois la peinture à l'Institut et sur les rôles du percepteur »[1]. Un député l'interrompt pour assimiler l'artiste au médecin et au chirurgien, si peu payés : lui aussi gagne de l'argent avec son pinceau! Encouragé par des murmures de protestation, Quatremère relève ce langage « affligeant », survivance du « vandalisme » de naguère, et cela « dans un moment où les artistes ont tout perdu à la Révolution ». Il présente un projet de décret appuyé par Tarbé, combattu par Fabre de l'Aude, qui reproche aux artistes de Paris de chercher toujours à se soustraire aux charges publiques alors que dans les départements le talent paie son impôt, et entend le Conseil arrêter qu'il n'y a pas lieu de délibérer sur son projet. Les temps n'étaient pas venus; mais déjà, sous la nette argumentation, on voit se lever l'image encore un peu indécise de l'être exceptionnel, de l'Élu, dont l'œuvre doit échapper, par sa qualité même, aux charges qui pèsent sur la production et l'échange. On sent qu'il irait volontiers jusqu'à le dispenser de tout impôt; il a en tous cas cherché à soustraire plusieurs artistes au service militaire. Voilà ressuscités en faveur de cet aimé des dieux, par un néoplatonicien d'instinct ou de conscience, les privilèges abolis.

Son idée de l'artiste, et des grâces d'état qui sont en lui, s'amplifie avec la Restauration. Choisi par les académiciens comme secrétaire perpétuel, il a presque charge d'âmes. Nous savons avec quelle sollicitude il veillle sur leur éclosion. « Il allait, dit Barrière, au-devant de tout jeune mérite avec une encourageante affection[2] ». Le meilleur de son

1. « La loi des patentes est tyrannique à l'égard des artistes parce qu'elle impose ce qui, dans la nature, n'est pas imposable, arbitraire puisque son assiette ne peut être déterminée, vexatoire parce qu'elle assujettit à un droit égal les produits les plus inégaux qu'on puisse imaginer, immorale parce qu'elle place l'homme entre son intérêt et la loi ».

2. *Débats*, 17 avril 1850.

influence est naturellement réservé aux élèves des Écoles de Paris et de Rome, où s'apprend, non le génie parfois si dangereux, mais la règle, qui seule peut assurer la perfection. A eux il tâche et parvient à faire réserver, de 1816 à 1830, la plupart des travaux publics; chaque rapport sur les envois de Rome est un rappel de ce devoir au gouvernement[1]; après 1830 l'effort des artistes non-romains se lèvera contre ce privilège, qui durait encore avec intermittences.

Hors de l'Académie, où il est le truchement officiel des artistes devant le gouvernement et le public, il les retrouve au Conseil honoraire des Musées, dans les jurys de l'exposition, dans les nombreuses commissions transitoires formées par le ministre, par le préfet de la Seine; par exemple, en mai 1830, il préside une commission composée d'Ingres, de Gérard, Bosio et Mme Jacotot, pour se proncer sur l'authenticité d'un petit tableau de Raphaël proposé à l'achat du Louvre. Chez cet abstrait, le culte de l'art devient parfois tendresse pour les artistes : il s'occupe d'alléger les frais du convoi de Prudhon en faveur de sa veuve[2], apostille la demande d'une place pour le fils de Renou, son ancien adversaire, la demande de la croix pour Blondel, etc...[3]. Honneurs ou immunités lui paraissent pour eux des droits. Sa sollicitude condescend quelquefois jusqu'aux non-romains, jusqu'au sculpteur Bra, par exemple, qui lui dit sa reconnaissance; il patronne avec Gérard le pauvre Ducornet, élève de Lethière, né sans bras, et qui peint avec ses pieds des tableaux de coloris riche et puissant, déjà romantique[4]. Marni, candidat à la succession de Lemot, porte témoignage de son « bon cœur et de son aménité », et Rey, le consultant sur la publication de ses « *Monuments de Vienne* », ne cache pas que « vouloir des conseils et un appui dans la carrière des

1. Cf. particulièrement les *Rapports de 1818 et de 1825* : « d'utiles travaux et de glorieuses récompenses leur sont réservés » à leur retour. — « Êtes-vous allé à Rome? demande-t-on, au ministère, aux artistes qui vont demander des commandes » (L'*Artiste*, 1834, t. VII, p. 29).

2. Lettre de M. de Boisfremont à Quatremère, 25 févr. 1823.

3. *Nouv. Arch. de l'Art franç.*, 1874-1875, p. 470.

4. Lettre à Lethière, oct. 1829 (Arch. Acad. B.-A.).

arts, c'est devoir s'adresser à M. Quatremère de Quincy[1] ».

C'est qu'à partir de 1816 sa conception de l'Artiste s'est élevée et enrichie. Il le veut complet ; et d'abord très instruit : s'il accroît les bibliothèques de l'École de Rome et de l'Institut, c'est par doctrine classique ou idéaliste, par esprit de retour vers la tradition académique de l'ancien régime, que les cours de l' « École Royale des Élèves protégés[2] » et les procès-verbaux de l'Académie de peinture et sculpture nous montrent très soucieuse de culture historique et littéraire.

A la Révolution, l'artiste, dégagé des disciplines, est moins cultivé : la Commune des Arts elle-même, qui en a conscience, demande la rédaction de manuels d'histoire, surtout héroïque[3]. Pour Quatremère, l'artiste épris d'idées ne se confinera jamais dans l'exclusive recherche des formes, dans le souci de la virtuosité technique : Guérin et Girodet[4] lui ont donné sur ce point toute satisfaction. Il le veut aussi complet par ses talents, selon le désir de Vitruve, réunissant en lui les aptitudes que les corporations séparaient et que la Renaissance a un moment réunies. Alors, « en Italie comme en France il régnait dans les arts une grande union. L'art de l'architecture ne s'était point isolé, comme cela est arrivé depuis, dans un enseignement spécial et dans une pratique exclusive[5] ». Tout architecte devrait être constructeur, dessinateur, sculpteur, décorateur, comme Jean Goujon, Michel Ange, Raphaël et Léonard. Sauf les empiétements réciproques de la peinture

1. 3 déc. 1820 (Arch. Acad. B.-A.).

2. Cf. Courajod, *L'École royale des élèves protégés*, 1874, et le programme de B. Lépicié, qui la dirige, dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1909, p. 93.

3. Elle demande, non seulement de la culture, mais des principes, rédigés et « fixés authentiquement » (*Proc.-verb.*, 18 sept. 1793, 28 janv. 1794).

4. Tous deux furent extrêmement cultivés, et Guérin, esthéticien, critique d'art, critique littéraire, poète, prend au théâtre plusieurs de ses compositions : *Phèdre et Hippolyte, Andromaque et Pyrrhus, Clytemnestre* ; il a lu Platon.

5. *Description de Paris*, 1808, t. I, 2e partie, p. 32. Il a souhaité, demandé toute sa vie la fusion de l'architecture et de la construction, de l'art et de l'utilité pratique, de l'*Académie d'Architecture* et de l'*Académie des Ponts et Chaussées* (*Considérat. sur les arts du dessin*, p. 94-96).

et de la sculpture, qu'il a toute sa vie dénoncés, cette universalité n'a que des avantages : le bas-relief aura du style s'il est conçu avec l'édifice et pour lui, la statue, si elle entre dès le principe dans l'économie générale. Ses amis font un pas vers cette universalité : Moitte, sculpteur, dessine pour orfèvres et peint ; J.-B. Giraud sculpte et peint ; Fontaine, Percier, Legrand, architectes, sont peintres d'architecture et décorateurs ; Bosio peint ; Canova est architecte, sculpteur et peintre. Ingres dessine des médailles.

L'esprit unitaire des classiques, en dégageant de la diversité des techniques « l'unité de principe », qui est le dessin et ses lois, sacrifiait la liberté du tempérament individuel à l'autorité d'un programme commun. C'est pourquoi les principes arrêtés par la Commune des arts en 1793[1] et qui doivent guider l'attribution des prix du concours de l'année, et l'*Imitation* de Quatremère en 1823[2], s'adressent à la fois à l'architecte, au sculpteur, au peintre, au simple dessinateur des arts et métiers, au dessinateur de jardins, et même au musicien. Mais on ne voit pas qu'Eugène Delacroix ait jamais pensé à légiférer pour tous ces artistes : le seul principe commun est qu'il n'y a point de règles. Il n'a ni modelé ni construit. Géricault n'a modelé d'après les chevaux du Parthénon que pour mieux établir les plans dans sa peinture.

Avec l'union des arts dans l'artiste, Quatremère et l'École souhaitent le contact, la collaboration intime des artistes entre eux. De même qu'il a conçu des premiers l'idée de l'Institut, qui liait en faisceau les activités intellectuelles et en multipliait l'énergie, de même il a désiré et en partie établi l'Académie des Beaux-Arts, où les desservants des divers arts sont associés dans une esthétique commune. Tandis qu'en 1816 l'Académie de peinture et de sculpture d'une part et l'Académie d'architecture d'autre part cherchent à reconquérir chacune son autonomie[3], Quatremère et l'École

1. Procès-verbaux, séance du 13 sept. 1793.
2. P. 144-147.
3. Cf. le chapitre sur l'Académie des Beaux-Arts, et Peyre Neveu, *Considérations sur la nécessité de rétablir l'Académie d'Architecture*.... Paris, 1815.

renouvelée, soucieux de fondre la variété des talents dans l'unité d'un même idéal, réunissent les sections dans l'Académie, comme les Académies dans l'Institut. Les romantiques, à partir de 1830, protesteront contre le jury d'admission au Salon, où l'architecte Fontaine massacre les peintres, où les peintres jugent les sculpteurs, et réciproquement[1]. Mais pour lui et ceux de sa race, les spécialités, toujours enclines à la virtuosité quand elles sont livrées à elles-mêmes, se disciplinent dans la « compagnie » où elles marchent côte à côte. L'individualisme est l'ennemi, c'est-à-dire le sens personnel. Hanté de l'exemple de Phidias au Parthénon et de Raphaël au Vatican, il a demandé au gouvernement qu'au lieu de gaspiller ses commandes entre le plus grand nombre possible d'artistes, excellents ou médiocres, il instituât pour une entreprise de longue haleine un chef des travaux, un maître de l'œuvre, qui concevrait les programmes, dirigerait les équipes d'artistes, assurerait par la discipline artistique l'harmonie du tout. Lui-même a été au Panthéon, en 1791, ce surintendant des travaux. Ingres, qu'il semble avoir visé en 1824, 1825, 1833[2], et qui partageait son vœu, reçut cette dernière année l'offre de décorer de peintures tout le Panthéon, « entreprise aussi vaste qu'aucune de celles qu'aient exécutées les maîtres d'Italie : il aurait pu employer ses élèves, et renouveler, ce qui m'a toujours semblé la vraie manière d'enseigner, les anciennes écoles des maîtres[3]. »

Après l'avoir dressé très haut en dignité, il est naturel que Quatremère ait tâché d'écarter de l'artiste toute diversion. Regrettable le mariage prématuré de Prudhon, irritant celui des pensionnaires de Rome ! Si ce misogyne osait aller jusqu'au bout de sa pensée, il interdirait le mariage tout net à ceux que l'art doit posséder tout entiers. Pas plus de patrie

1. Cf. le chapitre des Salons et jurys, et les protestations de l'*Artiste*, 1852, t. III, p. 27.

2. *Notice* sur Girodet (1825), les 3 éditions du *Raphaël* (1824, 1833, 1835).

3. Lettre inédite de G. Lefrançois à Éloais, 9 juin 1834 (Arch. du Calvados). C'était l'opinion courante dans le grand atelier classique. Ingres fut découragé par l'insuccès du Saint-Symphorien, et refusa.

que de famille : il déplore que Prudhon ne soit pas resté en Italie ; plus un artiste séjourne là-bas, plus il a de droits au génie. Pas plus de service militaire que d'impôt : il ne s'est pas tout d'abord opposé à la multiplication des grands prix afin de faire exempter le plus possible de jeunes artistes d'avenir ; il écrit personnellement au Préfet de la Seine pour l'exemption de Ch. Gruyère, élève de Ramey, « distingué par toutes sortes de succès dans les concours académiques, et qui *doit* faire un artiste fort distingué [1]. »

Ainsi affranchi des servitudes communes, l'artiste « est appelé à occuper dans l'ordre social » un rang élevé [2]. Le raisonnement de Quatremère est ici d'un fin psychologue et d'un idéaliste : l'artiste bien renté, en situation officielle, bien assis en considération, n'ira point galvauder son art au milieu des sujets de bas étage et des formes communes [3]. Tout se tient, en général, dans la vie et l'œuvre d'un artiste, ses goûts et son goût, le ton de ses manières et celui de sa peinture. Il a vu Prudhon reçu chez le Préfet Frochot tout comme lui, Isabey et Denon reçus à la Malmaison ; Moitte, Houdon, Girodet... membres de la Légion d'Honneur ; Vien et David sénateurs. Il a vu celui-ci, son ami, Premier Peintre de l'Empereur, renouveler quelque temps l'hégémonie officielle de Lebrun [4]. Malgré tout, David n'illustrait qu'un régime militaire, né d'hier ; mais voici que l'art fait revivre la foi religieuse et monarchique de sept siècles, il a une mission sociale. Dans le salon de Gérard se presse l'aristocratie et la finance [5]. Quatremère y est assidu ; Guérin est recherché dans le monde. Des grands davidiens, Gérard, Gros, Guérin, puis Lemot, Bosio... reçoivent le titre de baron. Sans doute ce titre

1. 15 oct. 1835 (annexée au catalogue de vente de sa bibliothèque, 1850 : exemplaire de la Bibl. Nat.).

2. *Rapport au ministre de l'Instruction publique*, 14 juin 1833 (Arch. Nat., F[17] 86171).

3. Jal nous a déjà renseignés sur l'horreur que lui inspirait la *Liberté* de Delacroix (Sal. 1831).

4. Fr. Benoit, *op. cit.*, p. 256.

5. Cf. la *Correspondance de François Gérard*, publiée par Ad. Viollet-le-Duc, 1867.

semble s'être un peu égaré sur Gros, qui reste bohême, fait mauvais ménage avec sa femme, passe ses soirées au cabaret, ne quitte guère ses bottes à la Souvaroff et va se noyer dans une mare ; sa peinture sent la peste, la mort et la soldatesque. Mais chez les autres elle est claire, décente, distinguée, comme leur personne. Nul n'a plus que Quatremère encouragé les artistes à cultiver « cette puissance des signes extérieurs ». Les *Notices historiques* sont significatives. Van Spaendonck, peintre de fleurs, ne néglige pas « les devoirs de ses places et les rapports de la société » : le genre est aristocratique ; sa principale cliente et élève est la marquise de Groslier. L'architecte Dufourny, d'une vieille famille de négoce, a réuni un riche cabinet, où il se donne les joies de l'amateur. Girodet s'occupe d'administrer la fortune à lui léguée par le Dr Trioson et se pique d'y exceller. Le sculpteur Dupaty, fils du président à mortier du Parlement de Bordeaux, n'a jamais oublié sa naissance : c'est pourquoi il reste fidèle « aux convenances de son art ». Le type de l'artiste bien posé est le sculpteur Lemot, le baron Lemot : Grand Prix à dix-sept ans (1790), ce précoce génie est présenté à Marie-Antoinette ; il achète à Clisson un domaine, près du château du connétable relevé par l'intendant Cacault, y villégiature tous les étés, « assure par le majorat fondé sur son jeune fils la destinée de la terre », et s'y érige un tombeau. Son œuvre est de la sculpture de baron : les sujets en sont Henri IV, Louis XIV, Marie-Antoinette, le style en est le décorum officiel. Quatremère félicite Chalgrin, Gérard, Guérin d'avoir été riches et d'avoir montré leur richesse : « Tels furent Parrhasios et Zeuxis..., qui, orgueilleux de leur profession et fiers de leurs talents, prétendaient que leur extérieur annonçât leur mérite[1]. » En face de la bohême romantique, il a fait beaucoup pour établir le prestige officiel de ceux en qui s'exerce une des fonctions de la vie nationale. On dirait que ce platonicien oublie à propos d'eux le mot de Socrate sur le sage et sur lui-même, à la fin

1. *Notice* sur Chalgrin (1816), sur Peyre, Dufourny, Guérin, etc.

du *Phèdre*, sur les bords de l'Ilissus : « Pan secourable, et vous toutes, divinités de ces lieux, donnez-moi au sortir d'ici la beauté intérieure de l'âme, et faites que chez moi l'extérieur soit en harmonie avec cette beauté spirituelle. Que le sage me paraisse toujours riche. Puissé-je n'avoir de richesses que ce que le sage peut en porter et employer[1]. » En revanche il a pour eux la philosophie d'Hippias, qui se propose comme fin la fortune, la considération et toutes les joies de l'amour-propre.

1. Platonis opera, Stallbaum, 2e édit., 1857, 279/6.

II

LEURS RAPPORTS PARTICULIERS

Ses rapports privés avec les artistes furent certainement plus étendus et plus étroits que ne le laissent supposer les documents que nous avons pu recueillir. D'après les uns son influence se devine à travers les relations de sympathie ou d'amitié ; d'après les autres elle se révèle, très précise. Dans tous, même dans les documents très rares où il a affaire à un adversaire, il apparaît considérable de réputation et d'autorité.

I. — Il fut naturellement très lié avec les architectes de l'École classique. Dès son retour d'Italie, en 1784, il vit à Paris dans l'entourage de Clérisseau, l'auteur des *Antiquités de la France* (1778), attire l'attention [1] des artistes et du public sur cette œuvre qui commençait la réalisation d'un de ses plus chers désirs, une vaste enquête sur nos antiquités nationales, et lui emprunte tout le premier des arguments de fait pour sa thèse sur la façon dont étaient éclairés les temples grecs [2]. Il vénérait chez ce maître, non seulement le restaurateur de la France romaine, mais encore l'ami de Winckelmann qu'il faillit amener en Provence, à Arles, à Orange, à Saint-Chamas, à Nîmes et à Saint-Remy, pour la ressusciter à ses côtés. Clérisseau envoie, à Rome, au grand anti-

1. *Dictionn. Encycl. d'Archit.*, t. I, p. 94 (1788). — Cette 1re publication ne comprenait encore que les monuments de Nîmes ; il annonce la publication des monuments de Saint-Chamas, d'Orange, etc., dont les planches sont malheureusement en Russie. Mais il a certainement encouragé Legrand à publier la 2e édit. des *Monuments de Nîmes*, 1804-1806, 2 vol., 63 pl. avec texte.

2. *Mémoires de l'Institut*, classe d'Hist., t. III, p. 189-190.

quaire, des observations sur son *Histoire de l'Art,* dont Winckelmann déclare tenir grand compte[1]. C'est donc près de lui et avec lui sans doute que Quatremère a plus tard entrepris cette critique et mise au point de l'ouvrage de Winckelmann, qui fut sa vocation archéologique. Avec le gendre de Clérisseau, Legrand, ce fut une étroite et « longue intimité[2] »: Landon, qui en fut témoin, donne Quatremère comme successeur à l'architecte, mort en 1807, dans la « *Description de Paris.* » Leurs principes étaient les mêmes; Legrand admire l'œuvre de son ami au Panthéon[3], est l'exécuteur de sa pensée pour l'ordonnance de la cérémonie en l'honneur de Simonneau et pour les réparations de la fontaine de Grenelle. Liés par un goût commun pour l'antique, pour l'Italie, pour Piranesi, ils mènent campagne ensemble contre le Musée de Lenoir[4], pour l'achat et l'aménagement en musée des Thermes de Julien, contre le déplacement des œuvres d'art italiennes[5], pour la remise en honneur du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna[6], dont ils espèrent le réveil des principes antiques en architecture. Lors-

1. Winckelm., *Lettres familières,* Amsterdam, 1781, t. II, p. 204-216. Celui-ci fut vraiment surpris et intéressé par les ruines et les inscriptions de Provence, dont Clérisseau lui envoie dessins ou copies (et aussi des détails sur la nécropole des Alyscamps, sur les beaux fragments de marbre de Paros qui décorent le théâtre d'Arles). Il l'encourage à les publier; c'est presque sous les auspices de Winckelmann déjà mort que les *Monuments de Nîmes* (première édit. 1778) ont été composés. Clérisseau fut pour lui une véritable autorité.

2. C'est chez Legrand qu'en 1802 Canova écrit à Quatremère. Clérisseau, Legrand et Quatremère ont eu jusqu'en 1807 mêmes doctrines, même pensée de résurrection de la Gaule romaine, mêmes projets de publication, etc. — Sur Legrand, artiste fort distingué, décorateur de l'Hôtel Marbœuf, passionné pour Bernard Palissy, pour Francesco Colonna..., dessinateur des monuments construits par Molinos, la charpente de la Halle au Blé (1782), la Halle aux draps (1786), le théâtre Freydeau (1789)..., cf. *Biogr. univers.*, t. 23, et la *Notice* de Quatremère lui-même.

3. *Description de Paris,* 1re partie (1806). — En 1791 ils sont ensemble commissaires du 1er Salon public au Louvre, et ont fait ensemble campagne contre l'ancienne Académie.

4. *Description de Paris,* 1re partie, p. 163.

5. Contre la pétition des artistes du 28 thermidor an IV.

6. *Songe de Poliphile, traduction libre de l'Italien par J.-C. Legrand, architecte des Monuments publics...,* 2 vol., Paris, Didot, 1804; 2e édit., Parme, 1811 — et Quatremère, *Dictionn. d'Arch.*, t. I (1788-1795), p. 718.

que Molinos mourut (1834), Quatremère tint à associer à son éloge académique celui de Legrand, mort depuis vingt-sept ans, son collaborateur fidèle dans les travaux de Paris, et qui ne fut jamais de l'Académie[1]. De Molinos aussi, architecte de la Ville de Paris sous l'Empire, il suit les travaux pas à pas; Molinos, chez qui il avait appris sa nomination de secrétaire perpétuel, fit naturellement appel, pour le rejoindre à l'Académie lors de la succession de Hurtault, à son « obligeance personnelle[2] ».

Mêmes relations avec Durand, qui reproduit, dans son *Recueil et parallèle des édifices anciens et modernes* (1800), la décoration intérieure du Panthéon telle que Quatremère l'avait conçue et commandée, avant même qu'elle ne soit exécutée, et qui fait passer dans ses *Leçons d'architecture à l'École Polytechnique* (1801-1825) la substance du *Dictionnaire* de son ami[3]; avec Rondelet, que Quatremère s'associe pour les artistes techniques du *Dictionnaire*[4], puis comme inspecteur de la construction dans les travaux du Panthéon. En collaborateurs qui s'admirent très sincèrement, Rondelet fait très large la part de l'administrateur dans la transformation de Sainte-Geneviève, et Quatremère présente aux érudits, dans le *Journal des Savants*, les œuvres de Rondelet[5]. La même école les rapproche : Horace Vernet, faisant l'éloge du révolutionnaire H. Labrouste, les joint à Delagardette comme un trio de classiques routiniers. A Cellerier il confie l'achèvement du cénotaphe de Voltaire, à Jallier de Savault et à Poyet il envoie, par propagande esthétique, son rapport doctrinal sur les travaux du Panthéon :

1. *Notice* sur Molinos et Legrand, 1834.

2. Lettre de 1824 (Arch. Acad. B.-A.).

3. Il a le culte de Vitruve, de Palladio, Vignole, Ligorio et Piranèse (cf. les *Leçons*, t. I, p. 7 sq).

4. *Dictionn. d'Arch.*, 1788, Avertissement.

5. Juin 1818 : sur le *Traité de l'Art de bâtir* (1803) — et janvier 1821 sur le *Commentaire de Sextus Julius Frontin sur les Aqueducs de Rome* (1820). Rondelet aussi est un fervent de L.-B. Alberti et de Vitruve (cf. le *Traité*, p. VII). Delagardette est parmi les souscripteurs de l'œuvre. — Quatremère rappelle que le Panthéon, pour la rotonde, la colonnade et la coupole, est de Rondelet (*Notice* sur Rondelet, 1833).

tous les deux déclarent adhérer à ces « excellents principes ». Poyet lui sera un disciple soumis pour les projets du Lycée d'Harcourt.

Fontaine, un de ceux avec qui il s'était lié à son retour d'Italie, admire aussi sa transformation de Sainte-Geneviève jusqu'à y voir le renouveau de l'architecture et de la sculpture : Quatremère devient ainsi un chef d'école, qui, à son tour, dans la *Description de Paris*[1], donne ses suffrages aux travaux exécutés au Louvre sous l'Empire. Échange de politesses ? Non, mais conformité de doctrines. Il va sans dire que Percier a pour lui « le plus sincère attachement[2] », qui lui est bien rendu. Tous deux sont unis, non seulement par une même doctrine, que le goût de Percier pour le Musée des monuments français laisse intacte, non seulement par la passion des villas italiennes, mais par une amitié et une adoration communes : Nibby et Canova.

C'est encore en Canova que Léon Dufourny et lui communient. Ce délicat dilettante a beaucoup aimé, cultivé, écouté le dogmatiste têtu : successeur de Quatremère aux champs de Pæstum et d'Agrigente (1788), il en rapporte comme lui la passion du dorique grec, dont ils essaient tous deux de maintenir la fortune déclinante, et lui communique même ses mesures du temple de Jupiter à Agrigente, ses relevés du soubassement, qu'il a été le premier à explorer, et ceux du temple de Pola pour la question de l'éclairage des temples[3]. Quatremère, reconnaissant, n'a jamais oublié de rappeler que c'est Dufourny qui découvrit au Cabinet des estampes les dessins de Carrey d'après les sculptures du Parthénon, dont il a lui-même tiré un si grand parti pour son interprétation et restitution des sujets, et qui composa en somme et mena à bien l'*Histoire de l'Art par les monuments* de d'Agincourt. Il l'a poussé à sortir de sa flânerie pérégrinante et de sa passion de collectionneur pour mettre en œuvre ses documents de premier ordre, notes et

1. 2e partie, *les Palais* : le Louvre.
2. Lettres de mai 1821 et de janv. 1825 (Arch. de l'Acad. des B.-A.).
3. Cf. le chapitre sur Quatremère archéologue. — La *Notice* sur Dufourny, 1822.

dessins, et pour publier des « *Monuments de Sicile* ». Nommé secrétaire perpétuel en 1816 à la suite du refus et de la recommandation concertés de Dufourny, il a, après sa mort, exécuté son ancien et cher projet : la publication des *Lettres de Poussin* (1824), dont le défunt possédait les 146 originaux adressés surtout à Chantelou[1]. Art dorien, Italie, Poussin, ils pratiquent ensemble les mêmes cultes.

Si l'architecte néo-dorique du palais botanique de Palerme a fait Quatremère secrétaire perpétuel, Peyre le Jeune, auteur du palais de l'électeur de Trèves à Coblentz et de l'adaptation de l'Hôtel de Salm à la chancellerie de la Légion d'Honneur, a salué comme une promesse de gloire pour les arts sa nomination d'Intendant général des Arts et Monuments publics en 1815[2]. Vaudoyer, qui aménage l'Institut au Palais Mazarin (1804-1806), lui rappelle qu'il est son « contemporain de Rome » comme un titre glorieux et un droit à l'Académie. L. Pierre Baltard escompte sa « bonté » en lui offrant ses *Prisons et Hospices* (1829)[3] ; Ch. Norry, qui avait publié en 1799 la *Description de plusieurs monuments de l'Égypte*, et Mazois, l'auteur des *Ruines de Pompéï* (1813-1838), en se chargeant de sa correspondance avec Canova, mettent sous les auspices des deux amis leur fervent italianisme. De Mazois Quatremère récompense l'orthodoxie en faisant au *Journal des Savants* les honneurs de son « *Palais de Scaurus ou description d'une maison romaine* » (1819)[4]. Nous avons vu Alavoine, qui est en contact avec le gothique à la basilique de Saint-Denis (à partir de 1815) et à la cathédrale de Rouen (1824), se remettre sous lui à la discipline pseudo-classique pour les travaux de la fontaine de la Bastille et du Pont Louis XVI.

Sous la Restauration son favori a été Huyot, élève de David

1. Cf. R. Schneider, *La première édition des Lettres de Poussin* (Bulletin de la *Soc. de l'Hist. de l'Art franç.*, 1910).

2. *Considérations sur la nécessité de rétablir l'Acad. d'Architecture*, Paris, 1815, p. 14.

3. Lettre d'octobre 1829 (Arch. Acad. B.-A.).

4. *Journal des Savants*, 1820, p. 286.

et de Peyre. Dès 1815, en séance publique de l'Académie, il loue ses restaurations des monuments antiques de Rome[1], participe en 1817 au questionnaire archéologique que Huyot et Forbin emportent dans leur voyage de Grèce, d'Orient et d'Égypte[2], lui demande, au retour, ses dessins des bas-reliefs encastrés au château de Boudroun (combats de Grecs et d'Amazones) pour les replacer dans sa propre restitution du tombeau de Mausole, refuse pour la lui céder, en 1822, la place de professeur d'histoire de l'architecture à l'École des Beaux-Arts, et « l'enrôle » avec Castellan pour continuer son *Dictionnaire d'Architecture*[3]. Huyot de son côté montre, à propos de la chaire de Saint-Germain-des-Prés, le cas qu'il fait d'un maître. C'est aussi pour cette chaire qu'il s'est associé Godde, que Darcel et les romantiques ont maudit comme « le mutilateur de toutes les églises de Paris[4] » ; il le dirige encore dans la restauration du palais des Thermes. Encore un élève de Lagardette, donc un néo-antique, un Vitruvien, et qui l'a bien montré au séminaire de Saint-Sulpice (1822) et à l'entrée du Père-Lachaise.

Plus original est Abel Blouet. C'est un honneur pour Quatremère de lui avoir donné son patronage, et de l'avoir orienté vers l'étude de l'hellénisme. S'il envoie le jeune « laureato » chez Canova, à son arrivée à Rome en 1822, c'est pour lui porter son mémoire sur la Vénus de Milo[5]. Il s'associe certainement à la section d'architecture de l'Académie, en 1825, pour obtenir du gouvernement la publication de ses *Thermes de Caracalla* (1828) ; et comment croire que les commissaires, Raoul Rochette pour l'Académie des Inscriptions, Percier et Huyot pour l'Académie des Beaux-Arts, l'aient désigné sans son avis, en 1828, comme attaché à l'expédition de Morée, alors surtout qu'il s'agissait d'explorer les champs

1. *Notice sur les trav. de l'Acad. depuis 1815.* Huyot, pensionnaire de 1808 à 1812, avait restitué le temple de la Fortune à Préneste (École des B.-A.).

2. *Proc.-verb. de l'Acad.*, 1er août 1817.

3. Lettre de Castellan à Fabre, janvier 1823.

4. L'Église de Bonne-Nouvelle, Saint-Séverin, Saint-Germain des Prés (cf. la Préface de A. Darcel à l'*Album de V. de Honnecourt*, 1858, p. 1).

5. Lettre de Canova à Quatremère, 19 déc. 1822 (Bibl. Nat.).

d'Olympie? C'est le *Jupiter Olympien* qui est le point de départ des fouilles d'Olympie : Blouet, tout pénétré de l'ouvrage, lui rend largement ce qui lui est dû dans la grande publication de ses découvertes[1]. Il lui prend sa restitution du Jupiter sur son trône[2], beaucoup d'éléments de sa restitution du temple, sa doctrine sur l'éclairage des hypèthres et sur les origines de l'architecture grecque. En exécutant sa restitution coloriée de la polychromie du temple de Jupiter Panhellénien à Egine, il ne faisait que préciser et développer ses révélations. Huyot près des bas-reliefs d'Halicarnasse et Blouet près du dorique d'Olympie réalisaient, sous ses auspices, ce qui n'avait pu être chez lui qu'une aspiration : voir les originaux grecs en dehors de la Grande-Grèce, dans la Grèce même, ou dans ses colonies immédiates d'Asie. Il retrouvera Blouet, sous son contrôle, aux Thermes de Julien en 1829. Enfin, et c'est le dernier des jeunes classiques qu'il ait encouragés, Louis Tullius Visconti[3] est choisi grâce à lui en 1826 pour l'agrandissement de la Bibliothèque du Roi.

Tous les architectes que nous venons de voir aimés, patronnés, et quelquefois dirigés par lui, sont des disciples pieux de l'architecture classique, grecque ou gréco-romaine, tous passionnés pour les *ordres*, la plupart élèves des Écoles que l'Académie a sous sa tutelle. En revanche, c'est à lui que s'en prennent les architectes « gothiques » dès que se lève la révolte contre les antiquomanes. Dès 1822 Verdier porte en pleine Académie l'apologie de la voûte gothique, et la discussion est si âpre, qu'on en ajourne les résultats[4]. En 1829 la dispute Vernet-Labrouste-Quatremère, qui convainc d'erreur tous ceux qui avaient analysé jusqu'ici le dorique de Pæstum, c'est-à-dire les autorités, est le signal de l'affranchissement ; Lassus, élève de Labrouste, attaque Qua-

1. Voir le chap. sur Quatremère archéologue.

2. *Expédition scientifique de Morée*, t. I, p. 67.

3. Le fils d'Ennius-Quirinus Visconti, le collègue et l'ami de Quatremère à l'Acad. des Inscript.

4. *Proc.-verb. de l'Acad.*, 16 février, 16 mars 1822. — De même Ém. David y lit le 10 août 1833 son beau *Mémoire sur la Dénomination et les règles de l'architecture gothique.*

tremère dans les *Annales Archéologiques*[1] comme le grand contempteur du gothique, dont il retarde la renaissance par son Dictionnaire d'architecture. Il s'élève contre l'injustice qui refuse à l'art chrétien l'invention des « arêtes saillantes » de la voûte gothique, et de l'arc brisé, contre tous les « outrages » dont il accable « un art qu'il ne connaissait pas et qui n'avait pas de défenseurs », contre l'interprétation absolue et exclusive du mot *ordre*, qui fait qu'on retire à l'architecture gothique la vertu proportionnelle. D'ailleurs, « fatigué, aveuglé, ébloui par le gothique flamboyant du xve siècle, cet auteur n'a pu voir autre chose. C'est comme s'il avait voulu juger de l'art antique par les monuments du bas-empire ». Le reproche est piquant, à l'égard de l'archéologue qui se targuait de remonter aux sources : mais sa méthode critique de régression ne valait, apparemment, que pour l'antiquité ! Le plus piquant, ce n'est pas que Lassus relève avec vivacité la fameuse critique, lancée par l'antiquomane, de la cathédrale pareille à un « boîteux armé de ses béquilles » : c'est qu'il la relève dans la Préface de l'*Album de Villars de Honnecourt*[2], lequel servira de charte généalogique à l'École nouvelle, comme le Songe de Polifile servait d'autorité à l'École classique. Honnecourt contre Colonna ! Le choc était rude, et c'est Quatremère, ou plutôt sa mémoire, qui l'a subi.

II. — Les sculpteurs, qui l'ont formé, ont eu le meilleur de sa sollicitude. Les entraîner vers l'antiquité, d'abord vers une Grèce hellénistique ou néo-platonicienne, puis vers l'hellénisme du ve siècle, vers Phidias et le Parthénon, où il voit l'alliance délicate, unique dans l'histoire de l'art, de l'idéal et du réel ; les encourager à l'allégorie, à la mythologie, à l'histoire héroïque, au nu, enfin au bas-relief, non au bas-

1. T. II, p. 41 et 69 sq., et *Revue universelle*, t. VI, p. 245. — L'œuvre pratique de Lassus, les projets de restauration de la Sainte-Chapelle, de Saint-Martin des Champs, les travaux de Saint-Séverin et de Saint-Germain l'Auxerrois..., est une réaction contre l'école de Quatremère.

2. P. XIII-XIV.

relief portatif et pittoresque où se complaisait l'ancienne pédagogie académique, mais au bas-relief monumental, symétrique et simple en sa composition, économe en ses plans, sobre de personnages et sage de mouvements, tel a été son effort de 1791 à 1830[1].

Pigalle, un naturaliste, encouragea sa vocation d'enfant, pourtant Quatremère ne cessera de réprouver cet art, auquel ne répugnait point la hideuse nudité du vieillard de Ferney[2]. Disons tout de suite qu'il éprouvera la même répulsion, malgré les discrètes formules de sa notice historique, pour le génie si franc, si ingénuement audacieux, de Houdon. Secrétaire perpétuel, il ne prononça point de discours sur sa tombe ; seul de l'Académie, il n'assista même pas aux obsèques (1828) : Jal[3], *le Courrier français*[4], le public, signalèrent cette abstention comme un scandale ; c'était faire payer à l'élève de ce Pigalle, qui s'exagéra « la vérité d'imitation individuelle au point d'en bannir l'idée générale de beauté[5] », cinquante-huit ans de sain réalisme. Si la Restauration « trouva M. Houdon trop émérite pour qu'il lui fût permis de le faire rentrer en ligne » avec les jeunes talents qu'elle forma, son influence n'y fut probablement pas étrangère. En revanche son goût fut très vif pour le talent de Pierre Julien qu'il eut pour moniteur dans l'atelier de G. II Coustou (1772-1775) : lorsque Julien, désespéré de l'échec de son morceau de réception, Ganymède versant le nectar (1772), se décide à aller sculpter des proues à Rochefort, il est un de ceux qui le retiennent, le consolent, et l'encouragent dans la voie où il voulait déjà qu'entrât la sculpture : la simplicité noble[6].

1. *Du génie... des différents arts* (1804), L'*Idéal* (1805), *Réflexions sur les Mausolées* (1806).

2. Le nu ne comporte que le style idéal (*Imitation*, 1823, p. 409). Ém. David a pris la défense de Pigalle (*Du Progrès de la Sculpture française depuis le règne de Louis XVI*, 1825, p. 4-5).

3. *Revue universelle*, I, p. 415.

4. 19 juillet 1828.

5. *Notice* sur Houdon.

6. J. Lebreton, *Notice sur P. Julien* (*Moniteur*, 14 vendém. an XIV). — Quatremère ne sépara point dans son amitié Dejoux, autre camarade d'atelier, de Julien.

L'échec de Julien lui resta sur le cœur : cet amer souvenir les stimula tous deux dans la campagne contre l'Académie et ses routines. Dans la suite, là où est Julien, parmi les prix du Jury des Arts en 1795, parmi les protestataires contre le déplacement des chefs-d'œuvre d'Italie en 1796, et contre l'impôt de la patente sur les artistes en 1797..., on retrouve Quatremère, qui regarde son ancien camarade d'atelier comme un des premiers adeptes de la réforme néo-antique[1]. Sous l'Empire, pour épurer encore son talent, il s'efforce de le rendre canovien, et le mène, comme devant le chef-d'œuvre du portrait de haut style, devant le buste du Premier Consul[2].

III. — Nous voici en présence de celui qui fut pour lui le dieu de la sculpture, ou plutôt le plus grand artiste des temps modernes y compris David : Canova. Son immense renommée et influence dans l'art français de 1800 à 1830, c'est Quatremère qui en a été l'agent le plus énergique. On n'en est plus surpris quand on découvre, par les déclarations de Canova lui-même et par leur mutuelle correspondance[3], qu'il a dans une forte mesure façonné son « génie ».

Lorsque Quatremère arrive à Rome, à son second voyage, en 1783, Canova expose son *Dédale* et *Thésée vainqueur du Minotaure* : l'un, vieillard chauve, est une copie assez naturaliste du modèle, l'autre est déjà une aspiration vers le style idéalo-antique ; comme le sculpteur hésite entre les

1. Le Ganymède (Louvre) est en effet une imitation de l'antique.

2. Lettre de Canova à Quatremère, 1er juin 1803 (Bibl. Nat.).

3. *a*) A la Bibl. Nat., Mss., Ital. 65 : 110 lettres en italien adressées par Canova à Quatremère, du 2 déc. 1801 à nov. 1822, dont 40 ont été publiées par Quatremère dans le texte ou l'appendice du *Canova*, 1834. Ce sont celles qui passèrent en vente à la mort de Quatremère (*Catalogue* de sa bibliothèque, 1850).

b) Quelques lettres de Quatremère à Canova, publiées en Italien par Missirini, *Vita di Canova*, Prato, 1824.

c) *Alcune Lettere di Canova*, Venezia, 1823.

d) Quelques fragments, dans Malamani, *Un' amicizia di Antonio Canova*; *Lettere al conto L. Cicognara*, Citta di Castello, 1890.

e) Une lettre de Canova dans les papiers personnels de Quatremère à l'Institut, du 22 mars 1803.

deux voies, Quatremère, que le monde des artistes connaît déjà à Rome comme le « missionnaire de l'antiquité », se présente à son atelier, fait devant lui le procès de la tradition berninesque où se traînaient encore les sculpteurs Agostino Penna, Bracci, Angelini, et le décide à aller résolument vers l'antique. Il a fort à faire pour l'y maintenir : lors de l'exécution du mausolée de Clément XIV, Pompeo Battoni, grande autorité, formé lui aussi à l'école du Bernin et de Carlo Maratta, blâme le goût trop simple de la statue colossale du Pontife : Quatremère relève le sculpteur découragé et obtient sa parole qu'il s'appliquera désormais à réhabiliter en Europe le style idéal, dont les modèles surgissent tous les jours du sol de Rome. Il a donc dès le début orienté l'art de Canova [1], qui n'a jamais cessé de le lui rappeler avec reconnaissance. Dès ce moment commence entre eux une amitié fraternelle que cimentent les trois visites de Canova à Paris en 1802, 1810, 1815, et une « preziosa corrispondenza » qui ne finira qu'avec la mort du sculpteur (12 oct. 1822).

De Paris, Quatremère continue de surveiller, de diriger celui dont il a fait le salut, et lui envoie ses ouvrages, que Cicognara lui commente. Surprenante est la docilité du souple vénitien aux « clarissimi suggerimenti », aux conseils « autorevolissimi e sacrosanti » de son « padrone » [2]. Pour mieux « dépendre entièrement de sa sage direction », il lui envoie les esquisses, dessins, gravures, plâtres mêmes de ses œuvres nouvelles [3]. Aucune obséquiosité italienne : rebelle

1. Quatremère, dans le *Moniteur* du 16 thermidor an XII, et dans le *Canova*, p. 33-35 et 43-47. — Cicognara, *Estratto del Giove Olimpico*, 1817, Avant-Propos, et *Storia della Scultura*, t. III, p. 233. — Artaud, dans la *Biogr. univers.*, nouv. édit., t. VI, p. 564.

2. Lettres du 22 mars 1803, 21 mars 1804, 22 septembre 1810 (Bibl. Nat.). — « Dalla vostra mano ricevo con eguale compiacenza e le lodi e le critiche, perche sono sempre le une e le altre corroborate da luminoze ragioni. Quelle m'incoraggiano, et queste m'illuminano nella difficile carriera della mia professione. A me piacque sempre la vostra schietta e franca maniera di sentire e di scrivere... E voi potete fornire fede se ho ascolto con docilità e gratitudine ogni vostro amichevole consiglio », Roma, janv. 1829 (B. N.).

3. C'est une *copia*, un *abozzo*, une *stampina*, un *gesso*...

aux observations qu'il croit peu justes, il s'incline le plus souvent devant le jugement qu'il a sollicité, avec un « Oh ! grazie tante », qui part du cœur. Il l'appelle sans cesse à Rome, l'attend avant d'entreprendre tel groupe conçu par son ami : « deux yeux ne peuvent tout voir, et vous voyez plus loin que les autres »[1]. Ce n'est plus influence qu'il faut dire, mais collaboration ; par la vertu de cette correspondance de vingt-deux ans et de trois séjours à Paris, le sculpteur italien devient presque nôtre : son inspiration vient en partie de France et son influence y retourne.

C'est Quatremère qui lui donne à Paris, en 1802, l'idée d'une statue équestre de Bonaparte, et d'exécuter le cavalier et le cheval en deux parties séparées, « en cas d'événements »[2] : ce sera en effet la statue équestre de Charles III à Naples. La gravure du modèle lui est dédiée comme à l'initiateur du projet[3] ; il n'est de grand sculpteur à ses yeux que celui qui a traité ce noble thème de l'art romain, de la Renaissance italienne, et de notre art classique. Il dirige même la fonte en bronze en envoyant à Canova[4] les détails techniques de la fonte du Henri IV de Lemot, laquelle s'est faite sous sa surveillance. C'est lui qui lui fait terminer (1819) le *Thésée tuant un Centaure,* délaissé depuis 1805 : il veut que son ami, en quelque façon son disciple, entre non pas en lutte, mais en parallèle avec le « Thésée » et la métope du Parthénon[5]. En 1815, en le menant à Saint-Sulpice vide de ses statues depuis la Révolution, il lui suggère l'idée de sa *Descente de Croix* ou *Pietà*, qui devait surmonter l'autel et dont Canova lui soumet le dessin et l'épreuve[6] : ils furent exécutés, mais restèrent en Italie.

1. Lettres 22 mars 1803, 26 nov. 1806, 17 déc. 1807, 11 avril 1810, 17 août 1814, etc... (Bibl. Nat.).

2. *Canova*, p. 125.

3. « Ant. Quatremère, quod auctor et suasor semper fuerit ut equestre signum aliquod arte sua excuderet ».

4. Lettres de Canova, 27 déc. 1817 et 18 juin 1818 (Bibl. Nat.).

5. Missirini, *op. cit.*, p. 285.

6. Lettres de Canova, de 1817 à 1821, et *Canova,* p. 321-325 : le groupe, composé de la Vierge, avec le Christ sur ses genoux, et de Marie-Madeleine, est

Mais proposer des sujets, susciter des projets, c'est encore rester en dehors de l'œuvre elle-même. Quatremère intervient dans l'exécution, soit dans les détails mêmes, soit dans le goût de l'ensemble, et jusqu'à faire détruire l'œuvre qui n'agrée point à son dogmatisme rigoureux. Devant les modèles en *creta* du mausolée de Ganganelli, il trouve dans la statue de la Mansuétude quelque lourdeur de draperies : Canova corrige. Dans la statue de la Modération, l'attitude et l'ajustement s'éloignent de l'antique : Canova la jette à bas et la refait, en remerciant[1]. Telles que nous les voyons aujourd'hui aux *Saints Apôtres*, elles sont donc marquées du goût et de la volonté de Quatremère.

Il reproche au groupe de « l'Amour et Psyché couchés » prétention et coquetterie, et adjure son ami, qui tourne au « Bernin antique » de revenir aux « idées simples et au dessin sévère » : Canova demande pardon pour cette œuvre de jeunesse, et promet que le groupe debout sera « di migliore stilo », d'après, dit-il, « le vostre insinuazioni »[2]. Quatremère retrouve en effet avec bonheur, dans ce dernier, la pureté, la noblesse, c'est-à-dire l'inspiration de Platon après celle d'Apulée[3]. Cependant, percevant encore quelque négligence dans la partie inférieure des draperies, il lui envoie de Paris des râpes spéciales, et le force à ne pas exhiber le groupe avant d'avoir donné « le rendu et la netteté » qu'il désire[4]. C'est surtout sur cette qualité du « pannegiamento » qu'il presse sans cesse Canova, toujours enclin à le laisser un peu fruste pour faire ressortir la finesse de l'épiderme dans les nus ; l'artiste dit sa reconnaissance, et se corrige dans la répétition de l'*Hébé*, et dans sa *Muse*, dont la « sottoveste » sera fine et subtile. Pour assurer la belle retombée des plis, Quatremère lui envoie deux mannequins tout organisés et de grandeur

à l'église de Possagno A partir de 1815 Quatremère incline Canova aux sujets chrétiens : de là le Saint-Jean, la Religion (1815)...

1. *Canova*, p. 46-47.
2. Lettres de Canova, déc. 1801, mars et août 1802, janv. 1803 (Bibl. N^le^).
3. *Canova*, p. 49, 119. — Artaud, *Biogr. univers.*, t. VI, p. 566.
4. *Canova*, p. 120.

naturelle[1]. A Paris, en 1802, pour l'exécution du buste en plâtre de Bonaparte, il lui porte tous les jours « prudenti sui suggerimenti e consigli »[2]. A regarder l'œuvre c'est l'évidence même.

Canova ne cède pas toujours, par exemple sur les épaules très tombantes de sa *Muse* et sur la discrétion de sa gorge ; mais il modèle son *Ajax* sur la conception de Quatremère, qu'il a « dans les yeux et dans la pensée »[3]. La Vénus de Florence, simple baigneuse qui sèche sa poitrine avec un linge, paraît à Quatremère accomplir un acte vulgaire : dans une de ses répétitions Canova supprime le linge et l'acte de s'essuyer[4]. Après un article de son Mentor dans le *Moniteur*, il s'engage avec « docilità e gratitudine » à modifier les talons de son Hébé dans la réplique qu'il exécute : les griefs étaient « justes et sans réplique »[5] ! Pour le monument d'Alfieri, il s'applique à suivre[6] les règles que Quatremère a fixées dans son article sur les *Mausolées*, et pour preuve lui adresse ses esquisses et moulages. La statue équestre de Napoléon donne lieu à un échange de critiques ou d'éloges, de concessions ou de résistances, qui montrent toute la sincérité que l'esthéticien et l'artiste apportent chacun à leur rôle. Celui-ci conçoit un Napoléon animé, se retournant vers l'armée pour lancer un commandement, et envoie deux gravures de son modèle ; l'autre trouve cet effet « berninesque », « caricato », et veut en toute statue équestre, c'est-à-dire monumentale et historique, une attitude tranquille. Canova s'obstine d'abord dans la vivacité italienne, puis cède : le Charles III, qui remplace Napoléon sur le cheval, a en effet toute la majesté vou-

1. Lettres de Canova, 26 nov. 1806, 1er févr. 1809, 23 févr. 1813, 22 août 1818 (Bibl. Nat.), et *Canova*, p. 58-59.

2. Lettre de Canova, 17 déc. 1802 ; le modèle d'après nature, emporté en Italie, était très vivant ; c'est probablement l'influence de Quatremère qui en a fait un vague type césarien, au grand regret de Giraud. — L'année suivante il lui demanda conseil sur le modèle en grand (9 mai 1803).

3. Lettre de février 1812

4. *Canova*, p. 138-140.

5. Lettre du 21 janv. 1809 (Bibl. Nle).

6. *Id.*

lue dans « la grandeur et le repos » Du cheval lui-même, à la demande de Quatremère, il détend la jambe postérieure et allonge les reins[1]. Qu'on regarde l'œuvre sur la place du Plébiscite, à Naples : au nom du système idéal, Quatremère a réussi à intercepter le mouvement[2].

Le *Jupiter Olympien*, qui consacre en Europe la réputation de l'archéologue, a une très grande influence sur l'artiste[3], à qui il avait été dédié avant le retour de Louis XVIII. Déjà, en 1810, à Paris, si Canova évoquait devant Napoléon le Jupiter Olympien et la Minerve du Parthénon[4] en faveur de la destination publique des œuvres d'art, c'est qu'il sortait des entretiens de son ami. Après 1815 il lit l'œuvre et se la fait relire pendant qu'il sculpte, la goûte « sommamente »[5] pendant que son cher Cicognara la traduit en italien[6], se charge d'en écouler des exemplaires à Rome, à Venise, à Naples. même en Allemagne[7], et, ce qui est mieux, y puise de curieuses inspirations. L'idée et les détails de la « Concorde[8] assise sur son trône » sont des réminiscences des dessins de divinités assises, dont la restitution préoccupait depuis longtemps Quatremère : aussi celui-ci déclare-t-il que la Concorde est de l'art grec[9]. Les Trois Grâces (1814) sont sculptées, non

1. Lettres de Canova, 11 avril 1810, déc. 1821 (Bibl. N^le^). — Quatremère, *Canova*, p. 224-227. — Missirini, *op. cit.*, p. 279-280. — Pour le projet de sa Religion, Canova craint toujours qu'elle ne soit trop naturelle aux yeux de son ami (lettre du 17 août 1814).

2. Il trouvait aussi un mouvement exagéré à la statue debout de Napoléon, et le cou trop long. Giraud partageait son opinion. Canova se défend en invoquant l'Apollon du Belvédère, dont il s'est inspiré (Lettre du 7 mai 1811, Bibl. Nat.)

3. Cf. le témoignage de Cicognara, *Storia della Scult.*, t. III, p. 298.

4. *Entretiens de Napoléon avec Canova*, 1810.

5. Lettres de Canova, 22 mars, 18 juin 1818,

6. *Estratto del Giove Olimpico*, Venezia, 1817. Cet extrait et traduction sont dédiés à Canova, » au meilleur ami que l'auteur ait en Italie, à vous qui me parlez si souvent de lui, et qui plus d'une fois m'avez confessé votre reconnaissance infinie, tant de ce qu'il vous avait encouragé à persévérer dans la direction de vos études, « allontanandovi dalle tristi pratiche de' vostri contemporanei ne' primi anni del vostro operare, quanto della maturità del suo consiglio » (p. 5).

7. Lettre du 1er oct. 1816 (Bibl. Nat.) et du 22 août 1818.

8. A Parme (cf. l'*Œuvre de Canova*, de Latouche et Réveil, 1825, pl. V).

9. *Canova*, p. 240, 244.

sur le même plan comme dans le groupe de Sienne, mais en cercle, en chœur, tel que l'archéologue les a restituées sur l'un des montants du trône de Jupiter Olympien[1]. L'ouvrage, consacré aux colosses de l'antiquité, confirme Canova dans la croyance à la valeur esthétique du colossal : le cheval de bronze de la statue équestre de Napoléon, fondu à Rome par le célèbre fondeur Richetti, « surpassera par ses formes gigantesques les plus hautes statues anciennes et modernes que l'on connaisse » : le *Journal de l'Empire* donne à ses lecteurs cette agréable assurance[2]. La Religion aura de 20 à 30 pieds de haut[3] ; de même que les colosses grecs étaient dans la cella du temple, Quatremère et Canova la voudraient dans l'hémicycle de Saint-Pierre, puis, comme c'est impossible, dans le Panthéon, à la place de l'autel, où elle aurait du moins un cadre antique. Comme le Jupiter et la Minerve de Phidias, ils la voudraient polychrome : Canova fait donc un modèle « di materiali diversi » pour juger de l'effet, et Cicognara émet l'idée d'une cotisation des nations chrétiennes pour faire sculpter en toreutique, par le Phidias des temps modernes, l'Athena du christianisme[4].

A défaut de l'or et de l'ivoire il y a du moins la polychromie superficielle des teintes, que les anciens ont aussi pratiquée. Sur leur autorité Quatremère y encourage l'artiste[5] : dorés sont les vases que porte l'Hébé, exposée au Louvre en 1808, dorée sa ceinture. Canova lave ses statues à l'eau teintée ou imprègne les nus d'une préparation de soufre et de cire qui donne au marbre la transparence et une nuance rosée. De Fernow, le *Journal de l'Empire,* le *Journal de*

1. Le frontispice, et pl. XIII. — *Canova*, p. 247.
2. 13 mai 1810.
3. Lettres de Canova, 17 août 1814 et 11 août 1817. — *Canova*, p. 268. — Canova se vante même (lettre, 17 janvier 1810) d'avoir inauguré le colossal à Rome, même dans le modèle *in creta* : tous les sculpteurs travaillaient dans le petit modèle en stuc.
4. *Storia della Scult.*, t. III, p. 298.
5. Dès 1800 il travaille au *Jupit. Olymp.*, et sa 1re lecture à l'Institut sur « la statuaire polychrome » est du 17 oct. 1806.

Paris protestent contre cet artifice purement pittoresque[1] : tous rapprochent le procédé de Canova et le mémoire que Quatremère lit à la classe d'Histoire[2]. Celui-ci prend prétexte de l'exposition de l'Hébé pour renouveler dans le *Moniteur*[3] l'apologie de la polychromie. Dans le « *Canova* » il défendra encore son ami d'avoir fait comme les Grecs[4] ; cette cause est la sienne.

Enfin les « *Lettres* » sur les marbres d'Elgin, adressées de Londres à Canova qni s'empressa de les publier à Rome, les rapprochent encore. On ne saurait trop insister sur la surprise et le ravissement des deux amis à constater que la sculpture de Phidias et de son école est « viva e carnosa ». C'est un des leit-motiv des *Lettres,* et c'est un des caractères que Quatremère se plaît à retrouver dans l'œuvre canovienne. Elles sont pour beaucoup dans l'essai infructueux, mais sincère, que l'artiste fait à partir de 1818 pour se rapprocher du style de Phidias[5]. Sur ses instances et dans cet esprit, il achève son *Thésée et le Centaure,* exécute le modèle de son *Endymion,* et termine *Mars et Vénus* aux applaudissements de Quatremère, qui y retrouve les qualités des marbres elginiens[6]. Il pensait encore aux suffrages de son ami quand il tentait de reproduire à Possagno le péristyle dorique du Parthénon et y sculptait (1822) seize métopes sur la vie du Christ. Il est donc profondément sincère lorsqu'il quête, dans toutes ses lettres, de nouveaux avis et déclare ensuite les avoir suivis : Quatremère est bien présent dans plusieurs de ses œuvres. Il ne faut plus séparer les noms du sculpteur italien qui reçut de Quatremère des inspirations, des conseils d'exécution et de goût,

1. Missirini, *op. cit.*, p. 115-117.
2. *Magaz. Encyclop.*, 1807, t. I, p. 98-99.
3. 28 déc. 1808.
4. *Canova*, p. 58.
5. Il se considère comme tenu envers Quatremère d'être le Phidias moderne : lettres du 11 août 1817, 12 déc. 1818, 21 janv. 1819. — Quatremère, *Journal des Savants*, 1820.
6. Lettres de Canova, 18 juin et 24 octobre 1818. — *Canova*, p. 260, 289, 311.

et de l'esthéticien français qui crut trouver en Canova l'application la plus adéquate de sa doctrine.

Après avoir surveillé la formation et le développement de son talent Quatremère est pour lui en France ce que Cicognara voulut être en Italie : la choryphée de sa gloire. D'abord par ses ouvrages : en 1804, à propos du Gladiateur et d'un torse de Génie exposés à l'Institut, il écrit et publie deux fois une *Notice,* où il présente à l'École française l'exemple à suivre[1]. Sickler ayant, en 1805, malmené Canova[2], il écrit sur les *Mausolées* (1806) une longue étude, où les monuments canoviens de Rome et de Vienne sont donnés comme l'aboutissement du genre[3]. Louis Fernow ayant fait traduire en français, en 1807, son âpre critique de 1806[4], il profite de l'exposition au Louvre de l'Hébé, de la Madeleine, et de l'Amour et Psyché pour envoyer au *Moniteur* une nouvelle apologie[5]. En 1818 les *Lettres* à Canova sur les marbres d'Elgin le donnent comme ayant naguère pressenti et maintenant retrouvé le secret de Phidias. En 1819, rendant compte à l'Institut[6] de la *Storia della Scultura* de Cicognara, qui fait de Canova le terme du long effort des siècles depuis Nicolas Pisano, il ne songe pas à dénoncer l'exagération, que relève Emeric David. En 1823, l'année qui suit la mort de Canova, il lit à l'Institut[7] un extrait de l'Éloge historique qu'il prépare ; l'ouvrage de Missirini et celui de Gicognara devancent le sien, il attend. Mais voilà qu'à Rome les artistes allemands exaltent Thorwaldsen, Danneker et Flaxman, aux dépens de l'artiste disparu[8] ; en France Jal crible de malices « le roi des statuaires sur

1. *Moniteur,* 16 thermid. an XII et *Arch. Littér.*, t. III, p. 3.
2. *Magaz. Encyclop.*, t. III, p. 336.
3. *Archives Littér.*, 1806, t. IX, p. 266 sq.
4. *Roemische Studien,* 1806, Zurich, traduit dans le *Magaz. Encyclop.*, t. I, 1807.
5. C'est celle du 28 déc. 1808.
6. *Journal des Savants,* juillet 1819.
7. Séance d'avril 1823 (*Journal des Savants,* même date).
8. Stendhal, *Salon de 1824* (*Mélanges d'Art et de Littérature,* Paris, Lévy, 1867, p. 238).

albâtre[1] » ; aux salons la sculpture prodigue les blasphèmes à sa mémoire : en 1833, c'est la Mendicité de Préault, le Caïn d'Etex, le Sabbat d'Antonin Moyne..., en 1834 le Saint-Michel de Jean du Seigneur, les bustes de Dantan, les animaux de Barye... Alors paraît le « *Canova* », pour rallier les fidèles du grand art et faire honte à la sculpture romantique[2].

En face du goût berninesque et de l'imitation du modèle Canova est le restaurateur de l'antique ; mais son imitation n'est point « singerie » : elle est profondément originale, elle est l'originalité même, puisque celle-ci ne saurait jamais être qu'une adaptation personnelle du goût antique. Il ne le cherche du reste ni dans les copies d'originaux, ni dans les copies de copies, qui conduisent au style méthodique et rigide de notre École. Avant que fussent révélés les marbres d'Elgin, son art les avait devinés ; depuis, il en perpétue la beauté complexe, faite d'idéal et de naturel. Comme Phidias, il a le don d'animer le marbre, la vie de la chair, le frémissement de la vie, sans aucune trace de technique. Le nu, l'allégorie, le colossal lui composent un grand style. Exceller au charme, à la grâce, ne l'empêche pas d'avoir la vigueur : celui qui a sculpté l'Amour et Psyché a fait le Pugilateur, Hercule et Lycas.

Que cette campagne par la plume ait réussi, c'est ce que prouvent l'amertume d'Ém. David[3] dans sa défense du génie national et la colère de Latouche contre ces « voix professorales » qui immolent à Canova nos artistes découragés[4]. Mais, pour quelques protestations, que d'échos[5] ! Il est dif-

1. *Salon de 1827*, p. 469.

2. Il paraît avoir ignoré la sévérité d'Ingres à l'égard de l'œuvre de Canova (cf. les notes de celui-ci en 1819 et 1835, dans Delaborde, *Ingres*, p. 164-165, et son cahier IX, f° 69)

3. *Revue Encyclop.*, 1819, t. III, 1820, t. VII.

4. *Op. cit.*, Introduct., p. 15, 17, 18.

5. Cf. le *Journal de Paris*, avril 1810 ; le *Journal de l'Empire*, 4 janv. 1809 ; le *Publiciste*, 17 pluv. 1804, les *Annales Encyclop.*, de 1817, de 1819 ; la *Décade* de l'an XIII et XIV, les tables copieuses du *Moniteur* et du *Magaz. Encyclop.*, les hommages de Mme de Stael (*Corinne*, 1807), de Stendhal (*La Peinture en*

ficile de croire que Quatremère n'ait point suscité ou favorisé les éloges des *Archives Littéraires*, du *Journal des Savants*, du *Moniteur*, où il a grande influence. Stendhal, enthousiaste de Canova, exalte la tête de Pâris, celle-là même qui fut exécutée pour Quatremère et lui appartint. Il fréquente beaucoup à Rome l'artiste, qui l'entretient de son « padrone ed amico ». Les biographies de Schnitzler[1] et d'Artaud[2] sont des résumés du *Canova* : Artaud y fait entrer en outre les souvenirs personnels de son amicale entremise en faveur des deux correspondants quand il était secrétaire de la légation à Rome.

En dehors de cet apostolat par la plume, il organise à l'Institut un véritable syndicat d'apologie. C'est l'année même où il y entre (1804), que l'Institut s'associe Canova : et c'est sur son « insinuazione » que celui-ci offre à la compagnie, patronne puissante, le Pugilateur Creugas et le Génie funèbre[3] du tombeau de Rezzonico. Murat avait fait la présentation. La classe des Beaux-Arts, en invitant le directeur du musée Napoléon à les exposer provisoirement dans le grand salon des tableaux, en faisant insérer dans le *Moniteur*[4], en première page et première colonne, une analyse descriptive, en faisant à Canova, en 1802 et 1810, les honneurs de quelques-unes de ses séances, rendait quasi-officielle la renommée française de l'artiste. Dans la classe même, Dufourny, Visconti[5], Castellan[6]... sont des canoviens fervents. C'est sous son secrétariat (1826) qu'Antonio Rosa sculpte le médaillon de profil du « nuovo Fidia », aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Institut. Il se tient en étroite complicité avec Cicognara, avec le comte de Sommariva,

Italie, Promenades dans Rome), la 20e *Méditation* de Lamartine (1823), les *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand (éd. Biré, t. IV, p. 426), etc., etc...

1. *Encyclop. des gens du Monde*, t. IV, 1834.
2. *Biogr. univers.*, t. XL, 1836.
3. Lettre de Canova à Quatremère, 11 août 1802 (Bibl. Nat.).
4. *Moniteur*, 28 janvier 1804.
5. *Journal de l'Empire*, 1er novembre 1808 ; *Journal des Savants*, févr. 1820, p. 78.
6. *Moniteur*, 10 mars 1813.

Mme de Grollier, Mme Récamier, Miel, Artaud..., qui ont tant fait aussi pour implanter à Paris, dans le monde des riches amateurs, la gloire de l'Italien. Il s'associe même à Joséphine, amoureuse de ce talent : le buste du berger Pâris est pour lui, la statue est pour elle, mais les deux œuvres sont exposées ensemble à la Malmaison [1].

Il fait mieux : pour gagner à Canova l'École française, il la touche au cœur, à l'École de Rome. Élèves, secrétaire, directeurs, sont par lui mobilisés. Il envoie les nouveaux pensionnaires qui partent lui porter son salut ou des missives, demande à Blouet, à Guérin de recueillir tout ce qui se publie sur lui à Rome, à Lemonnier de tâcher de lui avoir une esquisse [2], les associe au chagrin immense de sa perte et à l'apologie qu'il prépare [3]. Il a poussé Canova à conquérir Paris, et, pour cela, à y exposer: lui-même organise ou patronne de sa plume ou de sa présence les expositions de 1804, 1808 [4], 1810, 1812. Il essaie de lui faire prendre possession de Paris même en dehors des salons ou musées, sur les places publiques ou dans les grands édifices. Nous avons vu qu'il veut lui faire repeupler Saint-Sulpice et redresser les statues de bronze que Paris a perdues. A la Commission des médailles, de 1806 à 1839, il essaie d'éterniser dans le métal, pour commémorer des événements français tels que la création des dépôts de mendicité, le mausolée de Chris-

1. Canova fit présent à Quatremère, en 1810, de la tête de Pâris en marbre avec la dédicace « Antonio Quatremère, amico optimo, Antonius Canova dono dedit, f. Romœ, 1809 » (ce buste a reparu à l'Hôtel Drouot le 8 déc. 1908), une copie en marbre de la tête de sa Polymnie; et en 1817 la marquise de Grollier lui donna un buste de jeune femme idéale qui avait probablement été au début un portrait de Mme Récamier (*Catalog. de la vente de son cabinet*, 1850, nos 1-2).

2. Lemonnier posséda des « études de femmes » tirées d'un cahier de croquis de Canova, qui lui furent données à Rome en 1830 par Mgr de Medici-Spada et qu'il donna à son tour au musée de Rouen (salle des dessins).

3. Fontaine, Percier, Dufourny, Durand, Legrand, Caristie, Ch. Norry, Blouet, Huyot, Moitte, Lemoisne, Cortot, Giraud, Lemaire, Nanteuil, Dassy, David, Gérard, Girodet, sont leurs amis communs, mentionnés dans leur correspondance.

4. Il a été le metteur en scène de l'exposition canovienne à ce Salon (Lettre de Canova, 19 nov. 1808).

tine, puis la « Religion » etc... Il favorise la multiplication européenne de son œuvre par le moulage, la fonte et la gravure, et s'occupe près du libraire Boudin d'un grand recueil de reproductions au trait[1]. Il voudrait pouvoir faire à Canova l'application d'un mot de Pline sur les peintres en Grèce : « Sculptorque res communis terrarum erat... ».

On peut se demander comment il n'a pas encouragé Canova soit à venir plus souvent à Paris, soit à y rester selon le désir de Napoléon. Il semble au contraire que, sauf en 1815 pour les restitutions aux alliés, il ait impatiemment supporté les voyages de 1802 et 1810[2]. C'est ici sa grande idée, celle qui s'est traduite par les restitutions elles-mêmes : Canova parisien serait un exilé, Rome serait veuve, l'Italie une Mater Dolorosa et Napoléon un usurpateur. Le maître n'est tout lui-même qu'en tant qu'Italien ; le caractère sacré de son œuvre est d'être ultramontaine, et sa vertu en France ne se développera qu'à ce prix[3].

Quatremère a vu juste ; disons qu'il a réussi. Considérable est l'influence de Canova sur notre art de 1800 à 1830 et même après, nombreux les cas où Quatremère l'a aidée directement ou bien en a été le témoin immédiat et ravi. C'est surtout dans la sculpture qu'il a tâché de l'assurer, et dès la pension de Rome[4]. Chaudet, son ami et collaborateur, a été à Rome celui de Canova qui lui confie les quatre bas-reliefs du piédestal de la statue équestre de l'empereur[5], et reste en France un pur Canovien surtout avec l'*Amour* (S. 1802).

1. Il dut être tout heureux de voir des Canova entrer au Musée de Nantes avec le legs Cacault (*Invent. des Rich. d'Art de la France, Prov., Monuments civils*, t. III, p. 80) et au Musée des Petits-Augustins, dont ils relevaient la qualité (*Arch. du Mus. des Mon. français*, t. III, p. 172).

2. *Canova*, p. 114, 190 sq.

3. Tandis qu'il francise Canova, celui-ci italianise Quatremère : en 1811, il le fait nommer membre honoraire de l'Académie de Saint-Luc (Missirini, *Storia della Acad. di S. Luca*).

4. *Canova*, p. 231. Signalons encore l'amitié de Canova et de Percier ; Quatremère se fait souvent leur intermédiaire. Il lui recommande et met sous son influence les architectes Durand, Norry, Blouet et Caristie (Bibl. N^le : Lettres de Canova à Quatremère, 1817, 1820, 1821, 1822).

5. Lettre de Cacault aux ministres du Prem. Consul, 15 nivôse an XI.

Dès lors, sous les auspices de la Restauration et avec la complicité de Forbin[1], c'est la grâce molle, la morbidezza, qui corrompt nos sculpteurs. Le consciencieux et réaliste Roland lui-même, un des sculpteurs du Panthéon, l'auteur du vigoureux « Homère », admire Canova et lui envoie son élève David d'Angers. Le pauvre Cartellier, dont le goût était sévère, « eut à souffrir plus qu'aucun autre de cette gloire de l'artiste italien[2] ». Mais Bosio y gagne : il apparaît à tous comme « le Canova français » : même race, même éducation italienne, même technique léchée[3] ; tous deux eurent un temps le même praticien, et c'est à Bosio que Canova dédie le Persée (1800). Or Bosio, choyé de la Restauration, est un favori de Quatremère. Lemot, un autre de ses collaborateus, salue en Canova « un des plus habiles statuaires de nos jours » et n'a pas d'autre style. Quatremère patronne Cortot, canovien médiocre[4], et Lemoyne, dont Canova a beaucoup loué à Rome la *Galatée*. Canoviens aussi Rutxhiel, avec son Zephyr et Psyché, Ramey fils, qui lui emprunte la tête de son Thésée : tous deux très aimés de Quatremère.

David d'Angers visite assidûment Canova à Rome (1812-1817), lui soumet son « Jeune Berger », et déclare devoir « beaucoup à ses conseils[5] », particulièrement le voyage à Londres pour voir les marbres d'Elgin : voilà qui a dû cimenter son amitié avec le secrétaire perpétuel. Pradier, un des derniers classiques académiques, entre aussi dans la suite de Canova avec sa Psyché (S. 1824) ; Lemaire, protégé de Quatremère, lui doit sa Jeune Fille tenant un papillon[6] (S. 1824) qui ne pouvait manquer que d'être jugée très favorablement dans le rapport de l'Académie que Quatremère

1. *Nouvelles Arch. de l'Art franç.*, 1874-1875, p. 458, et lettre à Granet, 13 déc. 1821.

2. Jal, *Salon de 1831*, p. 26.

3. Cf. l'Amour séduisant l'Innocence (*S. 1810*).

4. Cf. le Daphnis et Chloé, Louvre (*S. 1827*).

5. Il ne se dégagea jamais de cette première éducation ni de l'influence de Quatremère. Cf. ses notes autogr. à la Bibl. d'Angers (H. Jouin, *David d'Angers*, I, p. 79).

6. Réminiscence de la Psyché debout, du Louvre (*Biogr. des Contempor.*, art. Canova).

rédige en partie et contresigne ; et nous avons vu que Quatremère a dû être pour beaucoup dans le choix de ce sculpteur pour exécuter le bas-relief du fronton de la Madeleine, où la Madeleine pénitente est très directement inspirée de celle de Canova, que Sommariva et lui ont tant contribué à imposer à Paris comme un modèle[1].

Sur les peintres, influence presque égale[2]. Cicognara, qui veut que son compatriote ait été en Europe le régénérateur même de la peinture[3], commet une grosse exagération, plus qu'une erreur. Il y a beaucoup de pittoresque dans la sculpture de Canova ; non seulement la teinte légère dont le marbre est coloré, mais encore la disposition contrastée des masses où l'équilibre est souvent rompu, la facture volontiers négligée et rugueuse des draperies pour faire ressortir la finesse de l'épiderme dans les chairs, attestent des emprunts instinctifs ou volontaires à l'art du peintre. Canova, du reste, a beaucoup manié le pinceau. Quatremère le sait et parfois le déplore[4]. En tous cas les peintres l'ont aimé : Prudhon se lie étroitement avec lui, à Rome, en 1786, deux ans après que Quatremère en est parti, et s'assimile son œuvre. Canova veut le retenir près de lui, et Quatremère exprime formellement le regret qu'il n'y ait pas réussi : que n'eût pas fait Prudhon italianisé, romanisé, près d'un tel génie ! Mais Prudhon n'oubliera pas le maître, dont il s'entretient sans cesse avec Quatremère : il peint les statues de la Musique et de la Danse dans le portrait de Sommariva[5] ; et dans leur art, Quatre-

1. Jean du Seigneur lui-même admire autant l'artiste que son historien, et regarde le *Canova* comme un beau livre (*Revue universelle*, t. XXII, p. 77, note). — Et le monument aux morts de Bartholomé ne serait-il pas, dans son motif essentiel, une lointaine réminiscence du mausolée de l'archiduchesse Christine à Vienne ?

2. Aucune sur David, qui le connut à Rome par Quatremère en 1784, et disait : « sa manière fausse et affectée est faite pour perdre un jeune homme » (Notes de David d'Angers à la Bibliothèque d'Angers ; cf. H. Jouin, *op. cit.*, p. 75). Ils eurent cependant les meilleures relations : David admirait Canova, et le mettait par exemple fort au-dessus de Julien (Lettre à Debret, juin 1789).

3. *Storia...*, t. III, p. 227-238.

4. *Réflexions sur les Mausolées...* Canova a peint 22 tableaux.

5. *Gazette des B.-A.*, 1888, t. II, et *Nouvelles Arch. de l'Art français*, 1879, p. 299.

mère, au nom de tout le monde, signale avec bonheur bien des affinités d'expression[1]. De même il note avec empressement que Girodet, qui fit le portrait de Canova avec lequel il resta lié, a voulu faire dans le Pygmalion, « sous une fiction poétique, l'éloge du statuaire moderne connu par le don si rare d'animer la matière et de faire vivre le marbre[2] ». Soyons sûrs que Quatremère fut ici, comme en bien d'autres cas, son confident, — Gérard est encore un admirateur de Canova dont il a fait le portrait[3], et un adepte de son esthétique dans son Amour et Psyché (S. 1798). C'est Quatremère qui transmet l'un à l'autre leur mutuelle admiration. Enfin nous savons qu'il associe Guérin, directeur de l'École de Rome, à la préparation de son œuvre apologétique : Guérin n'y était que trop disposé[4].

La part qu'il a prise à l'influence de Canova n'est donc pas plus contestable que cette influence même[5]. Seulement, elle n'a pas agi tout à fait dans le sens qu'il eût souhaité. Elle a incliné l'art de l'Empire et de la Restauration vers l'alexandrinisme un peu mièvre, vers la grâce anacréontique; elle propage le sujet apuléien et pompéien de Psyché, ou de l'Amour et Psyché, tant caressé par Prudhon, Gérard, Chaudet, Milhomme, Delaistre, Rutxhiel, Pradier, Lemire,

1. *Notice* sur Prudhon, 1824. — Ces affinités ont frappé tous les historiens, Schnitzler, Stendhal, Clarac, Renouvier...

2. *Notice* sur Girodet, 1825. — Girodet lit à l'Académie une *Dissertation sur la Grâce*, qui est une définition du talent même de Canova, et fait son portrait en dessin.

3. Au Louvre. — Il est à noter que Canova regarde Gérard comme un Romain de Rome, parce qu'il y est né (Lettre à Cicognara, 21 janv. 1819).

4. Son admiration pour Canova (lettre du 20 thermidor an XII). « Il est peu d'artistes, écrit-il à Gérard qui, pour la grâce et l'exécution, soient aussi habiles », et la grâce lui fut à lui-même une constante préoccupation. — Quatremère envoie à Canova les jeunes peintres Giroux, Michalon, etc..., et patrone Lethière pour l'entrée à l'Académie, sur la recommandation de Canova. Ce fut le meilleur titre du peintre, le Gouvernement le considérant comme suspect.

5. En 1839, l'année de sa retraite, il dut avoir un grand bonheur : à la vente Sommariva, le 21 février, l'Amour et Psyché de David atteignit péniblement 2 300 francs, la Psyché de Prudhon 15 450 francs, la Madeleine de Canova arriva à 63 000 francs ; « l'anxiété était à son comble » (*Moniteur*, 24 févr. 1839).

Lemaire, et tant d'autres[1]. Dans cette jolie allégorie, platonicienne par ses origines, idéaliste par sa signification, hellénistique par le milieu où elle se développa, l'époque s'est délicieusement reposée de l'histoire romaine ; elle favorise, dans l'art, la facture précieuse et léchée, le moelleux. Elle est un témoignage des aspirations tatonnantes vers le pur hellénisme : sur la route, l'Empire et la Restauration rencontrent Herculanum, Pompéi, Alexandrie, Milet, et s'y attardent. Quoi qu'il en semble, le sujet, et la technique spéciale qu'il sollicite, les ont préparés, beaucoup mieux que le bas romanisme, à comprendre les marbres du Parthénon. C'est la détente de l'énergie morale dans l'expression, et de l'énergie musclée dans la forme, Quatremère avait en vain essayé, précisément à propos du groupe de Psyché, de retenir Canova sur cette pente de l'élégance fade, de la joliesse inexpressive, et du modelé rond : or c'est précisément par ces défauts que celui-ci a séduit le public et les artistes français. Le succès de Quatremère s'achevait donc en demi-défaite, mais il n'en a rien dit, un peu par tendresse, et beaucoup parce qu'il a vu dans ce mal une réaction nécessaire contre la rigidité des mauvais davidiens. Lui-même, nature austère, a été conquis par le charme féminin et le zézaiement artistique du vénitien.

Somme toute, c'est en Canova qu'il a trouvé le génie complet, non en David. Canova est même le remède contre l'hégémonie de celui-ci, qui n'a connu qu'une antiquité de seconde main, la romaine, et a porté dans la peinture tout « le méthodique » de la statuaire d'école. C'est donc le sculpteur qui ramènera la peinture même dans la vérité beaucoup plus souple de la vie! Du reste, David imite les anciens, mais Canova est leur héritier ; David fait par volonté ce que Canova fait par hérédité naturelle, sur le sol même où les ancêtres ont créé les modèles ou leurs répliques ; l'un n'est qu'un néo-antique, l'autre est le plus jeune des anciens. Canova corrige donc David comme Quatremère corrige

1. Voir au Louvre, à la sculpture morderne, la salle de Chaudet, et l'incroyable fortune du sujet aux Salons, de 1800 à 1830.

Winckelmann : dans sa pensée, ils ont tous les deux et de concert remis dans la bonne voie la réforme idéalo-antique, égarée par un antiquaire et par un artiste qui n'ont pas connu ou pas écouté Phidias[1]. Si tout fait historique était nécessaire puisqu'il a été, le triomphe européen de Canova, de 1802, date de son premier voyage à Paris, à 1822, date de sa mort, s'explique par la réaction contre les excès de l'académisme sèchement sculptural, qu'avaient propagé la mauvaise imitation de l'antique et des mauvais antiques. Nul n'y a plus contribué que Quatremère, ni n'en fut plus heureux.

IV. — Sept ans après son retour d'Italie (1784), d'où il avait rapporté comme autorités les antiques, la Renaissance et Canova, il dirige au Panthéon une pléiade de sculpteurs. Quelle influence lui ont donnée sur eux son titre officiel et ses premiers ouvrages, nous le savons déjà. Ce groupe, il le retrouve chez J.-B. Giraud, au milieu de la précieuse collection de moulages d'après l'antique, patiemment formée en Italie à grands frais et installée en 1799 par le statuaire à l'Hôtel Vendôme[2] : là les sculpteurs et même les peintres viennent faire des études pratiques en touchant et mensurant. Les dernières pages des *Lettres* à Miranda (1796) prouvent qu'il voyait dans le système généralisé de ces moulages le remède préventif contre le rapt des originaux encore en Italie. Il avait connu Giraud à la fin de 1784, à Rome, où tous deux se rencontraient chez Canova. Plus tard, c'est Quatremère qui transmet à celui-ci les amitiés de leur ami commun[3]. Bien que J.-B. Giraud ait eu le sens de l'hellé-

1. Quatremère n'eût jamais accepté le rapprochement établi par Jal (*Salon de 1831*), par Courajod (*Leçons du Louvre*, t. III, p. 237) entre David et Canova. Nous avons vu David lui-même condamner l'*affecté* de l'Italien. — Cf. d'autre part comment Stendhal prétend que Canova est plus complet que David, et souvent les oppose l'un à l'autre (*Mélanges d'Art et de Littérature*, 1867, p. 233).

2. Miel, *Notice sur les deux Giraud, sculpteurs français*, 1839-1840, in-8°, et Delécluze, *Louis David*, p. 130.

3. Lettre de Canova à Quatremère, 14 et 26 janvier, 24 novembre 1803 (Bibl. N^le^).

nisme, comme Quatremère, il faut noter qu'il a partagé avec lui ce goût très vif pour le sculpteur de la morbidezza[1] ; tout au plus fait-il, en 1811, à la statue nue de Napoléon des critiques légères, que Quatremère transmet encore et dont Canova remercie[2].

On les retrouve encore ensemble au Jury des Arts de 1795[3], choisis tous deux par le comité d'Instruction Publique, dont Lakanal, sur une liste formée par les artistes. Mais c'est la querelle de 1805 entre Giraud et Emeric David qui les rapprocha étroitement. On sait que dans le musée de Giraud, et de ses démonstrations expérimentales sur les moulages, naquit *l'Art Statuaire* d'Emeric David[4], selon lequel l'art grec fut réaliste avec choix et l'art moderne doit à son tour s'inspirer de la seule nature, pourvu qu'elle soit choisie. Quatremère prend à partie l'auteur et sa thèse en essayant de prouver que l'art grec ne s'inspire que de l'*Idéal*[5], prototyp eabstrait et purement intelligible, d'après lequel il élimine, dans les données de l'expérience, tout ce qui est particulier, individuel et accidentel. Son coup de maître fut de détacher le sculpteur du théoricien et de le gagner à sa cause : Giraud, irrité de voir son collaborateur recueillir seul à l'Institut le profit et la gloire de leur œuvre commune, écrit contre lui deux véhéments libelles[6] ; dans le second, où il revendique pour lui toutes les observations positives

1. Il ne faut donc pas exagérer la thèse de Courajod (*Gaz. des B.-A.*, 1891, t. I, p. 308) selon laquelle l'École de J.-B. Giraud aurait été une « protestation » contre la fadeur canovienne : Giraud a considéré Canova comme un des initiateurs de la réforme néo-antique à laquelle il participait lui-même, et a probablement fait Canova le confident de ses recherches, études et moulages, durant ses huit ans de séjour en Italie. En 1802 il fut de ceux qui le fêtèrent, à Paris, avec « infinite cordialità e gentilezze ».

2. Lettre de Canova à Quatremère, 11 août 1811 (appendice au *Canova*).

3. Bibl. Nat., Est., *Collect. Deloynes*, t. 56, n° 1724.

4. *Recherches sur l'Art Statuaire*, 1 vol. in-8°, Paris, Nyon, 1805, imprimé sur invitation officielle de l'Institut.

5. *De l'Idéal* (Arch. Littéraires, 1805, t. VI et t. VII).

6. Et même trois : Lettre de M. Giraud à la quatrième classe de l'Institut (*Décade*, an XIII, t. 46, p. 126). — Lettre de M. Giraud à M. Ém. David en appendice à l'ouvrage intitulé *Recherches sur l'art statuaire des Grecs*, Paris, place Vendôme, an XIII. — Seconde lettre de M. Giraud..., mêmes l. et d.

sur les antiques, tout ce que « l'exercice de l'art et la méditation peuvent seules révéler », quel témoignage invoque-t-il? Celui de Quatremère, « statuaire », et des artistes avec lesquels Quatremère venait chez lui se mettre en relations constantes d'idées et de goût : Julien et Dejoux, ses deux anciens camarades d'atelier, Moitte son collaborateur au Panthéon et maître de Giraud, Roland qui fait étroitement partie du groupe. Il y a mieux : Giraud avoue qu'étant un praticien du ciseau, il emprunte pour répondre la plume d'un ami. Quel ami? Tout, les idées, le mouvement, l'argumentation scholastique en quatre points, révèle Quatremère. Emeric David affecte d'écarter cette hypothèse en évoquant son « agression » de naguère, « assez vive, mais loyale et franche [1] » : c'est donc qu'elle lui est venue à l'esprit. Du reste, dans le libelle de Giraud et dans l'*Idéal*, un même argument revient contre celui qui est devenu le commun adversaire : il faut avoir tenu le ciseau, travaillé l'argile, la pierre ou le marbre, pour parler en connaissance de cause de la statuaire antique. Statuaires, Giraud et Quatremère le sont, Em. David ne l'est pas.

Giraud dut hésiter d'autant moins à se rallier à Quatremère, que sous la querelle des mots, nature choisie ou idéal dans la sculpture grecque, ils avaient même pressentiment et même avidité de l'hellénisme, qui manquaient à Emeric David, docteur en droit et avocat. En 1815, lorsque Canova, lui aussi, appelé à Londres ainsi que Visconti pour la commission d'expertise des marbres d'Elgin, écrivit à Quatremère des lettres d'appel enthousiaste [2], F. Grégoire Giraud, l'ami, l'élève et l'héritier de Jean-Baptiste, désolé de ne pouvoir accourir, fit exécuter et apporter à Paris les premiers moulages que nous ayons eus des sculptures du Parthénon [3] ;

1. *Réponse au libelle* intitulé lettre de M. Giraud à Ém. David, Paris, 1806. — La même année paraît la *Réponse à un écrit intitulé Seconde Lettre...*, 1806.

2. Cf. les lettres à Quatremère, 15 octobre 1817, 22 août et 12 décembre 1818.

3. *Annales Encyclop.*, 1818, t. I, p. 331.

et c'est en voyant chez G. Giraud le moulage du Thésée ou de l'Ilyssus que Quatremère, qui hésitait sur le voyage, fut décidé[1]. Les deux Giraud furent certainement ravis des remarques audacieuses, bien plus audacieuses que celles de Visconti, exprimée par le secrétaire perpétuel dans ses *Lettres à Canova* sur le naturalisme si pur et si noble des bas-reliefs des frontons[2]. Mais Emeric David maugréait contre cet « enthousiasme subit..., tranchant et absolu », qui mettait le Thésée au-dessus de l'Apollon, du Laocoon et du Torse, les dieux de son *Art Statuaire,* auxquels il reste fidèle[3]. Phidias, à ses yeux, a été surpassé par ses successeurs, qui ont « épuré les contours » et « apporté une correction plus achevée ». Les deux Giraud et Quatremère ont donc marché de pair dans l'apologie de l'art attique du ve siècle. Seulement, les Giraud atteignent dans leurs œuvres modelées ou sculptées à une franchise de naturalisme qui dut éveiller les scrupules esthétiques de l'académicien.

Sous la Restauration, un des sculpteurs les plus dociles à Quatremère fut Lemot, élève de Julien et de Dejoux, et si bien en cour sous Louis XVIII. Ils collaborent à la Commission des médailles et pour le Henri IV du Pont-Neuf. Quatremère, avant de lui consacrer à sa mort une de ses notices les plus élogieuses (1828), lui avait allègrement sacrifié ses doctrines sur le paysage italien. Deux fois[4] en effet il a vanté le paysage français et l'a proposé aux artistes : c'est en faveur de Lemot, qui avait acheté en 1807 le château de Clisson, près de Nantes, et écrit sur la ruine et le site des pages « romantiques » comme eux. Il savait que déjà au temps de

1. *Première lettre* à Canova, édit. 1836.

2. Cf. le chapitre sur l'Archéologue.

3. *Essai sur le classement chronologique des sculpteurs grecs,* 1806, republié tel quel en 1830; *Mémoire sur les Progrès de la Sculpture grecque depuis la jeunesse de Phidias jusqu'à la mort de Praxitèle,* lu à l'Acad. des Inscr., 1817; *Mémoire sur les sculptures du Parthénon,* 1818; art. sur Phidias, *Biogr. univers.*, t. 34, 1823, p. 37 sq. — Encore en 1820 il trouve aux Sabines un « accent grec », des formes presque « trop grecques » (*Moniteur,* 6 mars 1820).

4. Sur le « Voyage pittoresque dans le Bocage de la Vendée, vues du château de Clisson », gravé par Thiénon, avec une notice historique par le baron Lemot, dans le *Journal des Savants,* juillet 1817, et *Notice sur Lemot,* 1818.

Cacault des paysagistes venaient y prendre des vues du Bocage, assez nombreux pour former « l'école de Clisson ». Ce fut là, entre 1805 et 1825, une des origines trop peu étudiées du paysage français[1], saluée par Quatremère à l'Institut. Des peupliers, du Moyen-Age, des ciels gris et fins, voilà qui était à peu près nouveau. Les croquis de Thiénon ont bien encore « composé » tout cela, mais, pour qui analyse, le germe de l'affranchissement dort dans ces prairies françaises. Que le secrétaire perpétuel ait pu louer publiquement, sur la foi de son ami, les bords de la Sèvre et les bois de la Garenne, qu'il ait encouragé de son autorité une école infidèle à Frascati et à Tivoli, c'est la preuve de la conformité de goût qui rapprochait sur tout le reste le doctrinaire et le sculpteur académicien.

En Cortot il trouve un « talent sûr », protège Bra, qui se met délibérément sous son influence[2], Lemoyne, qu'aimait Canova, et qui lui transmet les œuvres de Nibby[3]. Jacquot sculpte de lui deux bustes, l'un drapé (S. 1827), l'autre sans vêtement : costume poétique, et costume « idéal »!, et travaille sous sa direction à la fonte de son Stanislas pour Nancy et à la chaire de Saint-Germain-des-Prés. Lemaire est un de ceux qu'il a choyés : dès la villa Médicis il le presse affectueusement d'envoyer sa restauration d'un antique, dont le dessin a déjà alléché l'Académie[4]; le rapport de 1826 sur les envois de Rome flatte la « jeune fille tenant un papillon, » variation sur le thème idéaliste et platonicien de Psyché; il poussera, lors du concours pour le fronton de la Madeleine, ce talent pur et glacé, où se reflètent les modèles célèbres. Lebœuf-Nanteuil, « sujet fort méritant, plein de talent, et qui donne les plus grandes espérances », partage avec Lemaire

1. Cf. au Salon de 1822 les croquis de Thienon et les paysages de Piringer; au *Salon de 1824* (Paris, Ballard, 1824), les vues de Clisson par Bidault (n° 143), Jolimont (n° 957), Régnier (n° 1399), et de nouveaux croquis de Thienon et lithographies de Piringer.

2. Lettre à Quatremère, 23 août 1828 (Arch. Acad. B.-A.).

3. Lettre à Quatremère, 20 oct. 1834 (Arch. Acad. B.-A.).

4. Lettre à Lemoyne, 1823 (minute, *id.*).

cette bienveillance ; dès 1819 Quatremère recommande au comte de Pradel le jeune talent, en serre-chaude à la Villa Médicis, et lui propose à l'avance l'acquisition du buste de Poussin, que celui-ci va sculpter d'après un portrait récemment découvert à Rome[1]. Nanteuil lui témoigne une reconnaissance posthume en sculptant son buste pour l'Institut, (Sal. 1850)[2], et salue en 1839 « la plus belle gloire du siècle », qui s'enfonce dans la retraite. Qu'il ait été choisi en 1831 pour sculpter les trois bas-reliefs de la *Patrie*, de la *Justice*, des *Sciences et des Arts*, aux murs du « pronaos » du Panthéon, à la place même que Quatremère avait prédestinée en 1791 et à peu près sur les sujets qu'il avait arrêtés, cela a dû consoler son protecteur de la réaffectation laïque de l'édifice.

Quatremère personnifie les scrupules de David d'Angers, perpétuellement inquiet entre Victor Hugo et lui, entre le Romantisme et l'Académie. Tant de sympathies communes les liaient ! chez Roland et David, ses maîtres, le jeune sculpteur rencontre dès le début Quatremère et son esthétique[3], puis il arrive à Rome (1811), où l'atelier de Canova est plein de conversations sur le Mentor regretté, plein de son souvenir. Très romanisant, très dévot de l'antique, très frappé des tentatives de Canova pour l'humaniser et l'amollir, il restera marqué des disciplines que Quatremère voudrait imposer à tous ; c'est Canova qui l'envoie à Londres en 1816 étudier les marbres d'Elgin, que les *Lettres à Canova* vont bientôt analyser. Le secrétaire perpétuel lui annonce en 1826 sa nomination à l'Académie avec l'expression d'un plaisir tout personnel[4], et lorsque le nouvel académicien veut pousser ses amis, il use de son crédit auprès du secrétaire perpétuel[5]. En

1. Lettre du 25 janvier 1819 (Arch. Acad. B.-A.).

2. C'est celui qui est à la Bibliothèque, à côté du Voltaire nu de Pigalle !

3. Bien que capable de réalisme, Roland reste fidèle aux conventions classiques : son Homère (*Sal. 1814*) est nu ; cf. les protestations du *Moniteur* (13 févr. 1815) : « Il ne convient pas, chantait Tyrtée aux Lacédémoniens, que l'homme dont la barbe noire commence à blanchir excite par des nudités le rire moqueur ».

4. H. Jouin, *David d'Angers*, t. I.

5. Lettre de David à Victor Pavie, 13 août 1828.

1835, en pleine ferveur de médaillons contemporains, il va rue de Condé modeler son long profil, en une seule séance, et lui envoie l'original après la fonte[1]. Quatremère fut content de cette effigie, compromis un peu timide entre la vérité, qui, trop poussée, eût été trop déplaisante chez ce nonagénaire dont les romantiques célébraient la laideur, et le style, qui eût été ridicule dans cette figure taillée à grands méplats. Son remerciement[2] laisse voir son goût pour cet enfant prodigue du classicisme, qui retournait sagement au giron des maîtres après chaque escapade, pour ce disciple, qui resta presque toujours fidèle au nu et au costume idéal[3]. Et David a tant lu Quatremère ! Sur la beauté nécessaire, sur la vertu du profil, sur l'antinomie de l'art et de l'illusion matérielle, sur l'allégorie, surtout le style du bas-relief, qui répugne au pittoresque, à la perspective, à l'impalpable, et doit rester fidèle aux principes posés par Phidias, l'identité est saisissante[4]. C'est à Canova et à Quatremère, ce qui revient au même, qu'il a emprunté sa théorie de l'imitation et de l'art antique[5], dont il reste un fervent en plein romantisme.

Le dernier des sculpteurs classiques qui ait lu et admiré Quatremère est Simart : l'archaïsant a consulté l'œuvre de l'archéologue. Mais un honneur plus inattendu est d'avoir conquis le romantique au pourpoint de velours noir, Jehan

1. Cf. le catalogue de son œuvre (H. Jouin, *op. cit.*, t. II, p. 489).

2. « Mon cher et trop généreux confrère. — Je n'ai pas d'expressions assez dignes pour répondre à celles dont vous avez accompagné le précieux cadeau que vous m'avez fait. Mais n'y a-t-il pas de votre part hyperbole d'obligeance ? Lorsque je suis déjà si grandement votre obligé pour l'honneur que votre talent me fait en m'agrégeant à la série d'hommes célèbres dont votre art va perpétuer l'existence, voilà que je dois ajouter à ce bienfait celui du portrait même, qui vous devra une renommée que l'original n'ose pas se promettre d'obtenir ». Et il lui envoie son *Michel Ange* : « n'est-ce pas encore un tour de ma bonne fortune que de pouvoir prier Michel-Ange d'être mon interprète auprès de son successeur ? Permettez-moi d'y joindre un exemplaire d'une nouvelle édition de *Raphaël* » (4 oct. 1835, dans H. Jouin, *op. cit.*, p. 73).

3. Cf. le *Racine* de la Ferté-Milon, le tombeau et les bas-reliefs du général Foy...

4. Notes manuscrites de David (Jouin, *op cit.*, t. II, p. 4-70).

5. « L'antique sert à faire voir les beautés qui existent dans la nature » (*id.*, p. 83).

du Seigneur, le sculpteur forcené du Roland furieux (1831) et de l'Archange vainqueur de Satan (1834). Le *Canova* est pour lui « un beau livre ». Il furète dans la quantité considérable de ses articles, « tous bons à recueillir », regrette qu'il ait reculé devant cette publication énorme, et prend l'initiative d'en réimprimer lui-même quelques-uns, dont les « *Réflexions critiques sur les Mausolées*[1] », excellentes en effet par le sens si juste et si fin des lois particulières de la sculpture. Du Seigneur éditant Quatremère, aussi bien que l'*Histoire de la sculpture* d'Emeric David ! Mais qu'on y regarde de près : si le Roland furieux est complètement nu, c'est pour être une académie : l'*Artiste* le lui reproche[2] ; et l'Esmeralda n'est point si différente des danseuses canoviennes.

V. — Le pittoresque est dans tous les arts le vice corrupteur, et la peinture l'art suspect entre tous. De toute l'œuvre de ce classique ressort cette idée, très classique, que la sculpture est l'art régulateur par excellence. Fils de Winckelmann, il l'a choisie comme son art à lui, il a sculpté, il n'a jamais peint. Puisqu'il fallait de deux maux choisir le moindre, il a préféré l'empiétement de la statuaire sur la peinture, à laquelle elle a imposé ses lois dans l'école davidienne, à la néfaste ingérence de la peinture dans la sculpture, qui fut le fléau du XVIIIe et sera celui du Romantisme. Il est donc naturel que Quatremère, plus exclusif encore quand il s'agit des peintres, ait réservé son attention, sa sollicitude, son crédit, pour ceux d'entre eux qui restent fidèles à l'idéal, à l'archéologie, au culte de la ligne correcte et de la forme pure. Rares sont les exceptions[3].

Il aime Prudhon d'une affection un peu inquiète ; il re-

1. *Rev. universelle*, t. XXII, p. 77, note.
2. T. II, p. 3.
3. Nous ne parlons pas de Cassas, dont il lance le nom, de la tribune de la Législative, contre ceux qui voudraient déclarer émigrés et sujets à la confiscation des biens les artistes qui s'expatrient, et qu'il encourage à publier son *Voyage pittoresque de la Syrie*, etc... ; ni de Fauvel, qui lui envoie des croquis des statues d'Égine, et le documente sur l'état primitif des bas-reliefs du Parthénon qu'il a estampés pour Choiseul-Gouffier...

trouve bien chez le peintre exquis « la pureté des contours antiques et la mollesse des grâces du Corrège », mais aussi un reflet des grâces maniérées du XVIIIe siècle. Leur amitié, presque tendre de la part d'un austère comme Quatremère, date d'Italie où ils se sont rencontrés à la fin de 1784 : il assiste ou plutôt préside à sa liaison avec Canova, à ce « commerce naturel de goûts et de sentiments, où leurs deux talents s'initièrent peut-être au mystère de cette grâce indéfinissable[1] ». Il y a bien des chances pour qu'il ait appuyé les sollicitations de Canova, qui voulait garder à Rome, près de lui, ce frère en alexandrinisme, prédestiné lui aussi au culte de Psyché. Au retour, il le retrouve lors de l'attribution des prix du concours de l'an III : membre du jury composé de ses amis, et président lors de la répartition, il le fait ou l'entend mentionner deux fois[2]. Sous le Consulat et l'Empire, il le voit assidûment chez le Préfet de la Seine Frochot, dont ils sont deux familiers, et a dû assister à la genèse de la « Vengeance et le Remords poursuivant le crime », commandé par le Préfet pour le Palais de Justice. Côte à côte ils font partie en 1802 du Conseil de commerce du département[3] ! Prudhon lui fait présent de son portrait du Préfet, à la plume, d'après nature, qu'il conserve toute sa vie. Sa collection n'étant guère composée que de dons, il est probable que c'est encore l'artiste qui lui offrit, en premières épreuves, la gravure par Copia de ses trois dessins, *la Liberté, l'Égalité et la Loi,* et les deux jolies vignettes du papier officiel de la Préfecture de la Seine, qu'il garda aussi précieusement[4]. L'amitié commune de Sommariva leur fut encore un lien. En 1816, secrétaire perpétuel de l'Académie restaurée, il annonce à « M. Prudhon, peintre, à la Sorbonne », sa nomination à la place de Vincent par un billet que relève « l'expression de ses sentiments particuliers[5] » :

1. *Discours aux funérailles...*, 19 févr. 1823 (*Journal des Savants*, févr. 1823, p. 125), *Notice* sur Prudhon (1824).
2. 5 000 francs pour le prix des esquisses et 2 000 francs pour les autres.
3. Papiers personnels de Quatremère à l'Institut.
4. Catalogue de la vente de son cabinet, 1850 (nos 67, 85 sq.).
5. Bibliothèque de Rouen, mss. (collection Duputel).

il fut vraiment heureux de le voir entrer avec une « élite ». C'est pendant cette liaison de trente-neuf ans qu'il vit souffrir cette sensibilité délicate, maladive, et observa de près cette « manière de peindre qui lui était particulière... : retoucher, laisser, reprendre son ouvrage, à chaque accès d'un sentiment qui, trop vif pour être durable, agissait par intermittence[1] ». L'allocution qu'il prononce sur sa tombe est très émue, pour un abstrait comme lui : c'est celle d'un intime que cette perte de l'art français a frappé. Il est du moins « l'exécuteur de ses volontés » en déposant sa dépouille auprès de celle qu'il avait aimée, et s'occupa d'alléger en faveur de sa veuve les frais des funérailles. Sa *Notice* laisse penser qu'il encouragea à la peinture religieuse, après 1816, aux Crucifixions et aux Assomptions de la Vierge, l'apuléien profane de l'Enlèvement de Psyché. Somme toute, à l'antiquaire qui avait longuement visité en 1779 le musée des Studj à Ercolano, Prudhon offrait la menue monnaie de l'antique, de l'art hellénistique, c'est-à-dire de l'art grec énervé par le charme d'Alexandrie.

Plus complexes sont ses relations avec David, mais plus certaine encore son influence[2]. Il le rencontre à Rome à son premier voyage, et part avec lui et le sculpteur Suzanne à Naples le 22 juillet 1779[3]. Ce séjour d'un mois, jusqu'au 22 août, « avec un jeune et studieux antiquaire, artiste lui-même, M. Quatremère de Quincy..., détermina sa vocation (de David). Ses yeux se dessillèrent et il fut un autre homme ; de retour à Rome, il s'écriait à chaque pas, devant chaque monument : « j'ai été opéré de la cataracte[4] ». Le témoignage est direct et indiscutable : il provient de Miel, qui les a fort connus tous les deux ; il date d'avant 1834, du vivant

1. *Notice* sur Prudhon.

2. Nous n'avons pas retrouvé de lettres, bien que leur correspondance ait dû être active.

3. *Nouv. Arch. de l'Art français*, 1874-1875, p. 377, et *Correspondance des Directeurs de l'Acad. de France à Rome*, t. XIII.

4. Miel, *Encyclopédie des gens du monde*, t. VII, 1836, p. 579, article écrit en 1834.

de Quatremère, est répété encore ailleurs par Miel [1], puis par Miette de Villars [2], qui fut élève de David, par Guigniaut [3] qui pratiqua très directement Quatremère depuis 1837, à l'Académie des Inscriptions, où des souvenirs précis s'attachaient déjà au vieillard, enfin par J. David, son petit-fils [4]. Pour peu qu'on interprète les faits dans un esprit de finesse, la certitude se lève : Quatremère venait d'exercer à Rome depuis trois ans, d'après son propre aveu et le témoignage du graveur Desnoyers qui recueillit les témoignages sur place, le sacerdoce de « missionnaire de l'antiquité » : il le continue certainement à Naples, au musée des Studj, avec cette ferveur d'apostolat et cette argumentation dogmatique qu'il exercera bientôt sur Canova. Lui-même plus tard, très peu avant la mort de David, rappelle discrètement, comme si c'était un souvenir très particulier, que celui-ci « eut à revenir sur des pas perdus dans une direction vicieuse [5] ». On peut d'ailleurs conclure de Suzanne à David, de Suzanne, le tiers pèlerin de Naples, que Quatremère a poussé et protégé comme un disciple conquis en Italie.

Au bout d'un mois, durant lequel ils ont cru tenir, toucher le pur art grec, Quatremère va à Pæstum et à Girgenti saisir cette fois le véritable hellénisme dans les ruines des temples doriques, et David retombe à Rome dans le gréco-romain. Mais David comprend mieux ce qu'il voit ; « l'archéologie, si précieuse aux peintres d'histoire [6] » est entrée en lui ; ses douze livres [7] de croquis ne sont guère que d'après les antiques, dont l'antiquaire lui a révélé le secret. L'« Hector » et le « Patrocle [8] » envoyés à Paris par le pensionnaire au printemps

1. *Plutarque français*, t VII. — Cf. aussi Petitot, *Biogr., univers.*, Supplément, t. 62, 1837, p. 126.

2. *Mémoires de David*, 1850, p. 70; et la *Biogr. générale*, Didot, t. XIII, 1855, p. 229.

3. *Mém. de l'Institut*, Acad. des Inscr., t. XXV.

4. *Louis David*, p. 13.

5. *Notice* sur Girodet, 1825.

6. *Lettres à Miranda*, édit. de 1836.

7. Deux sont au Louvre, les autres sont analysés par J. David, *op. cit.*, p. 653.

8. Le Patrocle au Louvre, l'Hector au Musée de Montpellier.

de 1779 n'étaient encore que des académies routinières selon l'école du modèle, contre laquelle Quatremère veut réagir [1] ; le *Bélisaire*, commencé après le voyage de Naples et fini à Paris, est déjà de forme pure, rigide, presque latine, avec des ressouvenirs de Vien et de Drouais.

Mais ce sont les Horaces qui témoignent le plus nettement de la conversion opérée par Quatremère. Les deux amis s'étaient de nouveau rencontrés à Rome en 1784 : David exposait son tableau à la place du Peuple, où Quatremère vint le voir avec l'élite de Rome [2]. D'Agincourt ayant critiqué les arcs portés sur des colonnes, comme n'étant pas de construction romaine, David écrit au marquis de Bièvre que « d'autres ont pris sa défense ». Ces autres, ce sont Quatremère et Visconti [3] : c'est le premier qui, alors en veine de recherches sur l'architecture antique pour son grand ouvrage, a dû lui fournir cet argument, qu'à l'époque « du tableau les Romains s'en sont servis à l'exemple des Étrusques ». David resta toujours pour lui « le peintre des Horaces », et c'est de cette œuvre qu'il date l'unanimité de notre école vers l'antique [4] ; il l'a pour ainsi dire adoptée [5].

A Paris leur intimité de cœur et de goût se fortifie. En 1789 il proclame dans le *Mercure de France,* que vient d'acheter son ami Panckoucke, que David a sauvé la peinture du « goût français [6] ». En 1791, à la prière de David, Quatremère recommande son beau-frère, M. de Sériziat [7], pour le poste de substitut du commissaire du Roi près le tribunal de cassation ; le peintre, dans une lettre au minis-

1. Le rapport des commissaires de l'Académie, du 10 avril 1779, remarque l'influence antique dans les œuvres de « Renaut », non chez David (Voir la *Correspondance des Directeurs de l'Acad. de France à Rome,* t. XIII, p. 421).

2. J. David, *op. cit.*, p. 27-29.

3. J. David, qui ne cite pas ses sources, mentionne encore Hamilton, Angelica Kaufmann et Giraud.

4. *Notice* sur Gérard, 1838.

5. Delécluze (*op. cit.*, p. 130) dit que David se convertit à l'antique non par le contact direct des « philologues antiquaires », mais grâce à Giraud, qui était l'intermédiaire entre eux et lui. Cela n'ôterait rien au rôle de Quatremère.

6. *Mercure de France,* 19 sept. 1789.

7. Arch. Nat., D. III 384, n° 492.

tre, invoque cette recommandation comme un titre précieux pour son allié[1]. C'est qu'en effet le protecteur est puissant ; l'Assemblée électorale de Paris, dont ils font partie ensemble, vient de l'élire à la Législative pour défendre les intérêts de l'art et des artistes. En le félicitant, Pastoret rend hommage à la conformité notoire de leurs vues et à leur amitié : « Vos efforts seront secondés par le peintre illustre que nous avons pour collègue et que vous avez pour ami[2] ». Dans la campagne contre les anciennes Académies, nous savons que David est son lieutenant et triomphe à la première exposition libre où Quatremère est commissaire ; en 1792 ils sont collègues à la commission des récompenses, où le peintre reçoit le prix le plus considérable[3]. La même année, sous la direction de Quatremère, David collabore à l'apparat de la fête de Simonneau. Mais voici la Terreur : les deux amis sont séparés par leurs partis ; tandis que David, qui entre à la Convention, va vers la Montagne, Quatremère, resté libéral, devient suspect ; la signature du premier voisine avec celle de Vadier et de Lebas sur l'arrêté du Comité de Sûreté générale qui ordonne l'incarcération de l'autre aux Madelonnettes. Quatremère garda toujours ce papier dans ses archives personnelles[4].

Après thermidor l'art les rapproche : David signe en 1796 la pétition inspirée par Quatremère contre le déplacement des œuvres d'art de leur chère Italie ; en 1798, la critique qu'il fait entendre lors de leur entrée solennelle à Paris est un écho de la brochure déjà fameuse de son ami[5], les *Lettres* à Miranda. Sous le Consultat et l'Empire leur amitié est assez

1. *Id.* (lettre du 9 oct. 1791).
2. Charavay, *op. cit.*, séance du 21 sept. 1791.
3. Cf. la Campagne contre les Académies, 2e partie, chap. I. — Au Salon de 1791, David expose les Horaces, le Brutus, Socrate, Mme de Sorcy-Thelusson, un autre portrait de dame, et le dessin à la sépia du Jeu de Paume.
4. Biblioth. de l'Institut, Mss. NS, t. XLI (4e dossier).
5. Cf. la Campagne contre le déplacement des œuvres d'art italiennes. — Il a dû falloir quelque courage à Quatremère pour rester fidèle à David alors qu'il fait partie de la contre-révolution, qui exerce des représailles contre « le monstre hideux, la grosse joue, etc. » (J. David, *op. cit.*, p. 334).

forte pour résister à de multiples dissentiments. De 1800 à 1802 Quatremère, conseiller général du département, fait effort pour organiser les Écoles spéciales de dessin, surtout celle de Paris, conformément à son projet de 1791. Mais David, lui aussi, reste fidèle à son passé : il ne veut pas de ces institutions officielles, mortelles à l'art ; à l'École spéciale de peinture, l'élève « est comme un aveugle conduit par douze chiens ». Ce qu'il veut, c'est la pleine liberté des maîtres et des élèves, c'est-à-dire, en quatre mots, l'hégémonie de son propre atelier. Donc, tandis que l'un essaie d'établir à Paris et dans les départements un vaste système d'enseignement public du dessin, l'autre réduit tout à l'initiative privée. Le rapport du 19 pluviôse an X pour la réorganisation de l'Ecole des Beaux-Arts, qui réalise en partie le vœu de Quatremère, exclut formellement David de la commission[1]. Celui-ci est brouillé avec la classe des Beaux-Arts où Quatremère est déjà chez lui, et le Rapport de J. Lebreton, secrétaire perpétuel, à l'empereur sur l'état des arts en France jusqu'en 1808, si favorable çà et là au confrère de l'Institut, ne l'est pas à David, présenté comme l'héritier de la tyrannie de Lebrun[2]. En 1809, à la mort de Vien, le peintre essaie de soustraire l'École des Beaux-Arts à l'influence de la classe en demandant le poste de directeur[3] : Quatremère dut frémir. David du reste est un admirateur de Lenoir et du Musée des Monuments français ; il est vrai qu'il reste l'ami de Canova, dont Quatremère lui transmet régulièrement le souvenir[4].

Voici la Restauration, qui exile l'un à Bruxelles et couvre l'autre d'honneurs[5] ; à l'Académie, dont Quatremère devient secrétaire perpétuel, David est radié. Il ne paraît pas que le gardien de la doctrine classique ait correspondu avec le régicide proscrit, ni qu'il se soit associé aux démarches de Gros pour ob-

1. *Id.*, p. 450-456.

2. A propos de Lebrun et de son hégémonie l'allusion est directe (p. 8-9).

3. Lettre au ministre de l'Intérieur, avril 1809. — Remarquer que David est de l'Institut depuis 1795, son indépendance devenait une trahison.

4. Lettre de Canova à Quatremère, 26 janv. 1803 (Bibl. Nat.).

5. Quatremère obtient alors ce que David voulait sous l'Empire : « être ministre des arts, surintendant des bâtiments » (Delécluze, *op. cit.*, p. 236).

tenir sa rentrée en France [1]. Mais l'art est autre chose que la politique. Le romantisme sévit, Canova est mort en 1822, le Salon de 1824 vient de déchaîner les vilains genres et les mauvais peintres ; le proscrit d'ailleurs, malade, va rentrer dans le passé : alors Quatremère s'associe officiellement, en séance publique de l'Académie, et l'associe elle-même au revenez-y de tous, du public, des artistes, des administrateurs comme Forbin, de Louis XVIII, vers le chef de l'École. Dans l'éloge de Girodet (1825) quelques mots discrets, mais précis, évoquent l'initiateur de la réforme idéalo-antique, le maître de Girodet et des autres, et suspend à lui tout ce qui s'est fait de meilleur, c'est-à-dire de classique, des Horaces à 1825 [2]. Du vieillard en qui s'incarne déjà une tradition il se fait une arme contre les « novateurs ». Gros, à peine sorti de la séance, se presse d'écrire au maître : « M. de Quatremère, qui ne parle jamais de vous qu'avec la plus grande vénération, a fait hier l'éloge de Girodet, et parlant du sublime tableau des Horaces, il a retracé notre histoire des arts depuis cette époque, et le regret qu'avec un aussi grand maître et d'aussi habiles élèves ou n'en ait pas moins vu se changer les galeries en boudoir et les grandes conceptions en vignettes... Il m'a parlé de votre tableau de la *Colère d'Achille* comme d'un tableau grec, si grec, qu'il s'en allait cherchant si vous n'auriez pas eu un modèle grec qui vous eût inspiré. La tête de Clytemnestre est sublime, dit-il, ainsi que la majesté d'Agamemnon et la douceur de la victime [3]. » Et Navez de répondre à Gros : « il a été extrêmement flatté de ce que vous lui avez écrit de M. Quatremère [4]. »

1. Il ne signe pas la pétition adressée en 1817 à Decazes par les élèves et les amis (*Archives historiques...*, Paris, Charavay, t. II, p. 15).

2. La *Notice* est du 1er octobre, la mort de David est du 29 décembre : la notice était donc une manifestation préméditée, dont le gouvernement, redevenu favorable au proscrit, est complice. — Cf. le changement entre l'article sur David dans la *Biogr. des Hommes Vivants* (1819) et celui de la *Biogr. des Contempor.*, t. V (1824).

3. Lettre du 2 oct. 1825, citée par J. David, *op. cit.*, p. 602-603.

4. Lettre de Bruxelles, 29 décembre, citée par Delestre, *Gros et ses ouvrages*, 1845, p. 378. Il s'agit de la répétition du tableau original (1819) faite par David en 1825 pour F. Didot, un ami de Quatremère et qui la lui montra.

Ne nous étonnons pas que celui-ci découvre l'hellénisme dans une œuvre, même dégénérée, du peintre qui ne le connut jamais. Outre qu'à cette époque il oublie, veut oublier le Parthénon, il est disposé à trouver toutes les qualités au seul très grand artiste que l'École ait à opposer aux romantiques depuis la mort de Canova. Après sa mort (1825) il ne pouvait prononcer l'éloge de qui ne faisait plus partie de l'Académie depuis 1816; mais ses éloges de Regnault, de Gérard et de Gros sont encore, par endroits, des évocations préméditées du néo-antique, qui fit triompher vers 1785 « le principe élémentaire, le dessin ». Malgré tout, David n'est pas la personnification de son idéal esthétique[1], pas plus que lui-même n'est le théoricien du Davidisme. David est beaucoup plus près de Winckelmann que de Quatremère. Celui-ci, qui d'ailleurs n'a presque pas connu le réaliste vigoureux des portraits et le coloriste des œuvres de Bruxelles[2], a toujours demandé au peintre de ne point confondre son art avec la statuaire dans un système « trop écrit », et à l'artiste en général d'adoucir d'un peu de charme, de quelques ressouvenirs de la Renaissance, l'énergie tendue de certains modèles antiques[3]. Il faut le redire : c'est Canova qui lui a paru, à lui et à beaucoup que lassait la sévérité romaine de David, s'approcher le plus de la perfection.

Wicar est un élève de David. C'est un de ces artistes dont le rôle dépasse de beaucoup la valeur. L'aimer et faire son éloge était du goût et du devoir de Quatremère. Ils se sont connus en Italie, où Wicar accompagna David à son second voyage en 1784. L'élève y reste, et a désormais autour du front l'auréole de la naturalisation italienne. En 1789 il commence à dessiner, pour le grand duc de Toscane, les *Tableaux,*

1. Il y a une identité curieuse entre les deux guerriers combattants, dessinés par Quatremère dans sa restitution du bouclier d'Achille (*Mém. Institut*, nouvelle série, classe d'Hist., t. IV, pl. II) et le Romulus et Remus des *Sabines*.

2. Dans tous les cas il n'en parle jamais.

3. Il a regretté que Regnault n'ait pas pris, à côté de David, une place libre : celle d'un disciple, non des sculpteurs gréco-romains, mais des « peintres grecs », c'est-à-dire des peintres alexandrins de Pompéï (*Notice* sur Regnault, 1829).

statues, bas-reliefs et camées de la galerie de Florence et du Palais Pitti[1]. Mongez rédige le texte, Masquelier et Lacombe gravent les compositions de Wicar ; Moitte, que Quatremère va bientôt choisir et révéler par les travaux de sculpture du Panthéon, compose le frontispice, où une coupe et une vase peints sont censés offrir le prétendu style étrusque que Quatremère contribuera à restituer aux Grecs. C'est celui-ci qui présente au public, dans le *Mercure de France*[2], l'admirable publication, en sa première livraison. Certes elle vulgarise les trésors d'un musée ; mais nous savons que les musées d'Italie trouvent grâce près de Quatremère ; comme les galeries pontificales, celle du grand duc de Toscane est l'ornement d'une demeure plutôt qu'un ensevelissement des œuvres ; les antiques où tableaux y restent sur la terre italienne, et dans la Toscane d'où beaucoup sont sortis, tel le Cigoli de cette livraison. Wicar ne restera pas toujours fidèle à cette conception de l'œuvre en place et de l'intégrité de l'Italie musée d'art, car en 1798 il fait partie de la commission chargée de recueillir les chefs-d'œuvre destinés au Louvre : il tombait ainsi sous le réquisitoire des *Lettres* de Quatremère sur les déplacements en 1796. Mais en 1789 sa publication n'a rien que d'orthodoxe : la galerie dont ses dessins répandent l'enseignement est celle où Quatremère, David, presque tous les pensionnaires de Rome, s'arrêtent à l'aller ou au retour ; David y a pris plusieurs des croquis de bas-reliefs de son album[3]. Dans la « dissolution éhontée » de la peinture actuelle, voilà un instrument précieux de guérison. Rien d'étonnant que Quatremère, qui ne sent pas, qui ne pouvait pas sentir la subtile déformation de l'antique par ce dessin compassé, félicite Wicar d'y avoir donné ses soins. « Préservé de bonne heure de la contagion du goût français dans l'école de David, et resté fidèle gardien des traditions

1. 3 vol. in-f°, 1789, 1792, 1807, 1809.
2. 19 sept. 1789.
3. Voir la lettre qu'il écrit, en 1780, à son premier retour de Rome, au directeur de la galerie des offices, pour « prendre dessus (les bas-reliefs) de légères intentions » (*Nlles Arch. de l'art français*, 1874-1875, p. 379).

antiques », il a dans son dessin, aux yeux du héraut de la réforme, correction, facilité, le caractère vrai des maîtres, du goût sans manière, de l'exécution sans métier. En recommandant le beau recueil comme un monument de gloire nationale, et d'émulation à l'égard de l'Italie, qui reproduit avec amour les chefs-d'œuvre dont elle est épuisée, Quatremère ne fait pas de réclame à un ami : il prône l'antique et l'Italie. Précisément, la grande supériorité de Wicar, c'est que, s'étant chargé de la « traduction » des anciens ou des grands maîtres, « il a été élevé dans la langue dont il veut nous faire passer les beautés ».

Ses relations avec les grands davidiens, avec la « pléiade célèbre » qu'il a contribué à faire entrer dans l'Histoire, ont été constantes. Son autorité sur Gros sous la Restauration n'est pas douteuse, et d'autant plus naturelle, que « de théorie Gros était resté classique[1] » : incapable de ratiociner par lui-même, le grand artiste paraît avoir trouvé en Quatremère, avec lequel il est perpétuellement en contact à l'Académie, au Conseil honoraire des Musées, aux jurys, un fournisseur de pensées. Avec quelle vénération il recueille son jugement sur Girodet, sur David, sur l'École française, et le colporte ! Il en répète même à David certaines phrases par cœur[2] ! Lors de cet éloge de Girodet il est ravi d'entendre le secrétaire perpétuel dauber sur les romantiques, sur les sujets modernes et militaires, que naguère lui-même, aux funérailles, se reprochait en pleurant[3] ! Le discours du premier faisait écho au sien et rappelait même ces « nobles et touchantes expressions », et cette « improvisation de la douleur plus éloquente que l'éloquence de l'Art ». Et voici qu'à son tour Gros se fait près de David l'écho de la harangue académique. C'est désormais entre eux une harmonie préétablie[4] ; l'année précédente, quand on découvrit les fresques de la

1. H. Lemonnier, *Gros*, Paris, H. Laurens, s. d., p. 67.
2. Cf. ci-dessus, p. 401.
3. Le 9 déc. 1824 (cf. Delécluze, *op. cit.*, p. 294).
4. « Le père de l'école française n'est plus là, écrit Gros à David, et les impertinences et le vagabondage de la peinture sont à leur comble » (Lettre du 19

coupole du Panthéon, on s'aperçut que le Charlemagne était calqué sur le masque de Jupiter Olympien[1] : Quatremère a dû se réjouir de ce qui fait l'irritation de Gustave Planche. Nul doute qu'il n'ait contribué avec David à le ramener aux sujets classiques. Il paraît, dans sa Notice, regretter ce retour ; mais c'est après l'*Hercule et Diomède* (1835) et la catastrophe finale ! Encore déplore-t-il, non pas précisément que Gros ait voulu quitter les sujets modernes pour lesquels était fait son talent, mais qu'il les ait une fois adoptés. Et l'*Hercule et Diomède,* qui achèvent d'anéantir la gloire de l'artiste, restent pour lui « d'un fort grand mérite d'ensemble et de détail[2] ». Si, dans son éloge, il le revendique définitivement pour l'École, c'est qu'il a aidé David à l'y faire rentrer[3]. Son influence sur lui a été la même que sur le maître, mais presque quotidienne[4], directe, et fortifiée de la toute puissance que prennent parfois les formules sur les hommes d'instinct.

De Girodet affaibli, découragé, il a été le confident[5]. Il eut le très vif regret de ne pouvoir assister à ses obsèques et d'être obligé de confier à Garnier, président de l'Académie, qui la transmit à son tour au « peintre d'Atala », la croix de la Légion d'Honneur qu'il devait déposer sur le cercueil[6]. Il aimait en lui, non seulement le Davidien qui relève de style les sujets empruntés à une histoire d' « Indiens » dans les solitudes du Nouveau-Monde, mais la vivante condamnation du régime de l'Empire, qui négligea ou enrôla dans la pein-

sept. 1824). C'est précisément l'obsession de Quatremère, surtout à cette époque, qui est celle des *Lettres de Poussin* et du *Raphaël*. — L'amitié et vénération de Gros pour Quatremère s'affirment dans son discours aux obsèques de Denon le 30 avril 1825.

1. G. Planche, art. de 1831 dans les *Études sur l'École française*, 1855, p. 111.

2. *Notice* sur Gros, 1836.

3. D'autant plus qu'ils s'aigrissent tous deux contre le gouvernement de Louis-Philippe et le nouveau régime des Beaux-Arts, dont ils sont également victimes (cf. encore la *Notice*).

4. Cf. dans la *Notice*, la façon dont Quatremère parle de « ceux qui le connaissaient bien ».

5. Il fut un des rares auxquels le peintre confia ses anxiétés, surtout pour la *Galatée* (*Notice* sur Girodet).

6. *Moniteur*, 14 déc. 1824.

ture militaire le peintre le plus proche de la grâce canovienne. Pour Guérin il a eu la sollicitude qu'on a pour un artiste exquis et malade[1] : leur correspondance Paris-Rome est pleine des témoignages de « l'inaltérable attachement » de l'un, du dévouement et de l'amitié de l'autre, « vouée pour la vie ». Satisfait de sa direction de la villa, il reçoit de lui d'autre part des éloges et des remerciements pour le *Raphaël*. Chose rare ! il se permet en sa faveur, à la fin d'une lettre administative, un post-scriptum tout familier et personnel[2] ! La séduction du peintre de Didon, de cet art tout de réminiscences antiques et très féminin, s'est jointe à la pitié qu'inspire la maladie pour vaincre sa froideur. Enfin, dans le salon de Gérard, véritable institution de 1816 à 1838, il vient le mercredi installer son influence entre des hôtes comme Ingres et Delacroix[3] !

En dehors des Davidiens laissons Landon, le peintre de la froide *Léda* du Louvre, qui fait si grand cas de Quatremère comme « artiste distingué » et se l'adjoint pour la *Description de Paris* ; Révoil, qui l'assure, un peu officiellement peut-être, de « la très haute estime qu'il a depuis longtemps pour son savoir[4] » ; laissons le chœur des peintres orthodoxes et officiels de la Restauration, Abel de Pujol, qu'il a beaucoup goûté et patronné près des pouvoirs publics[5], comme Vinchon, Guillemot et Blondel, pour la décoration des Églises de Paris ; laissons encore les quasi-indépendants comme Heim[6], qui enlève son croquis en 1825, puis peint en 1827 son portrait dans le tableau des *Récompenses du Salon de 1824* ; J.-P. Boilly, qui n'oublie pas son effigie (1820) dans la Galerie lithographiée des membres de l'Institut et embourgeoise un

1. Lettre de Quatremère à Lemonnier, 13 juin 1828 ; à Guérin, 11 sept. 1823, 19 juin 1824 (Arch. Acad. B.-A.).

2. Lettre du 9 oct. 1824, et celle du 23 oct. 1826 (Arch. Villa Méd.).

3. Notice de Ad. Viollet-le-Duc en tête de la *Correspondance de Fr. Gérard*.

4. Lors de sa nomination de membre correspondant (lettre du 26 août 1825, Arch. Acad. B.-A.).

5. Cf. ses remerciements, lettre du 8 juin 1826 (Arch. Acad. B.-A.).

6. D'ailleurs peintre attitré des Bourbons et très aimé du monde officiel (cf. *Gaz. des Beaux-Arts*, 3e série, vol. XVI).

peu son air de grandeur triste. Laissons enfin le demi-romantique Paul Delaroche qui, reçu à l'Académie sous son secrétariat, dessine à la plume après 1832 la figure doctrinale du secrétaire perpétuel en séance.

Il n'y a plus lieu d'insister sur ses rapports avec Horace Vernet; l'histoire de leur correspondance à propos de la direction de la Villa Médicis en donne l'essentiel. Elle nous a révélé une opposition catégorique de nature, d'éducation et de principes; c'est la règle contre le tempérament. Au salon de 1822, pendant que le secrétaire perpétuel prépare l'*Imitation,* catéchisme de l'esthétique idéaliste, fondée sur l'art antique et le platonisme, on voit l' « Atelier d'Horace Vernet » : des rapins coiffent d'un shako le buste d'Antinoüs; une chèvre, un chat, un singe, une perruque, un cheval blanc, une gazelle et un bouledogue, peuplent avec les artistes l'officine de cet étrange Apelle. Il n'en est que plus piquant de constater qu'au moins deux fois Vernet, dans un effort ingénu vers le Raphaélisme académique, s'inspire de lui ou plutôt lui emprunte: son *Jules II examinant les plans de Saint-Pierre* que lui présente Bramante, peint en 1826 à une voûte du Musée de Charles X au Louvre, met déjà en opposition [1] Raphaël et Michel-Ange dans l'esprit où venait de le faire Quatremère dans son « *Raphaël* » avidement lu de tous. Le livre avait ravivé la vieille querelle; les purs classiques tiennent pour « le divin » Raphaël, comme le secrétaire perpétuel, et Vernet candidat épouse leurs rancunes; Gustave Planche s'en attriste. Sept ans plus tard, Vernet, remis en veine de Raphaélisme par le séjour de Rome, reprend sur place le livre devenu classique et en tire le sujet de son tableau, *Raphaël au Vatican* (Sal. 1833). Au milieu de la cour Saint-Damase, l'Urbinate, beau comme un jeune dieu, paré et drapé avec emphase, dessine une Madone d'après une contadine; les assistants sont dans l'attitude de fidèles devant qui s'accomplit le saint mystère; le Pontife s'est arrêté, un doigt sur la bouche, pour commander le silence de bon augure;

1. Cf. l'admiration de Jal pour la figure de Raphaël (*Salon de 1827*, p. 223).

Michel-Ange, dans le coin de gauche, « espèce de diable de la Porte Saint-Martin employé à des déménagements en ville[1] », va cacher sa jalousie. Jules II, Raphaël, M.-Ange, Vinci, cardinaux, Vatican..., c'est une synthèse de la « Renaissance ! », et prise à Quatremère[2]. Vernet, envoyant son tableau plus raphaélesque que Raphaël[3], écrit à Forbin de faire mettre sur le livret du Salon « la note qui se trouve dans la *Vie de Raphaël* de Quatremère de Quincy[4] ». Cette fois Gustave Planche se fâche tout net[5]. Du reste, la querelle d'antan s'était apaisée ; dès 1830 Quatremère écrivait à Vernet qu'il formait des souhaits « pour la continuation de ses intéressants travaux » ; la courtoisie voilait l'hostilité latente des doctrines.

De Vernet à Ingres, c'est passer de l'orage à l'harmonie d'une longue amitié, faite d'estime entre les caractères, d'admiration pour les œuvres, et de foi dans les mêmes principes. Ce n'est pas que Quatremère n'ait, pour les audaces du néo-primitif, partagé les sévérités de l'Ecole classique : qui donc, si ce n'est Ingres, est visé en 1817 comme imitant l'ancien, « le style suranné des premières écoles[6] ? » Mais Ingres s'italianise depuis 1806, son dessin est renommé[7], la protection de Pastoret, grand ami de Quatremère lui a fait obtenir en 1820 la commande du Vœu de Louis XIII ; au salon de 1822, le portrait du même Pastoret intéresse au peintre tous les familiers du modèle. N'oublions pas que Pas-

1. Ch. Normand, *Les Artistes Contemporains*, 1833.

2. Édit. de 1835, p. 339.

3. Delécluze (p. 211), l'*Artiste* (1834, t. VI, p. 39), constatent, avec tout le public, que Vernet « n'est à Rome que le Préfet de l'Institut », et fait tout pour s'élever au grand style.

4. Lettre d'avril 1832 (*Congrès des Sociétés Savantes*, 1905, p. 457).

5. *Salon de 1833* (dans l'*Artiste*, 1833, vol. V, p. 95, et dans les *Études sur l'École française*, p. 195). — Cette année 1833, Vernet, directeur de la Villa Médicis, est présent à toutes les fouilles exécutées au Panthéon pour exhumer les restes de Raphaël, et fait sur ce sujet une lithographie perdue. Évidemment, il s'est cru raphaélien, jusqu'en 1834.

6. *Notice* sur Vincent, 1817.

7. *Revue Encyclopédique*, 1820, t. I, p. 45 : « habile dessinateur et peintre bizarre ».

toret et Quatremère ont été collègues en 1791 à l'Assemblée électorale, et que Pastoret, président, lui témoigna, à propos de son élection à la Législative, amitié et admiration ; ils sont collègues encore au Comité d'Instruction publique en 1792 ; au directoire du département Pastoret fait choisir Quatremère comme administrateur des travaux du Panthéon français. Le protégé de l'un devait être celui de l'autre. La puissance des « relations » domine la vie, pour Ingres comme pour tous. Ingres le florentin, Ingres le néo-primitif, gothique ou chinois devant la critique, n'est arrivé à l'Académie, puis à la Villa Médicis, que parce que son beau génie a été aidé par Pastoret, Forbin et Thiers. En 1823[1], sous le secrétariat de Quatremère tout-puissant, il est nommé membre correspondant. Dès longtemps d'ailleurs il n'est plus le méconnu que l'histoire a peint rétrospectivement; non seulement Pastoret, mais Forbin est pour lui, parce que Ingres est l'ami de Granet et qu'ils ont été tous les trois dans l'atelier de David. Dès 1817, il avait reçu la commande d'un « tableau d'histoire » pour la salle du Trône du château de Versailles[2]. Déjà « agrégé » à l'Académie, celle-ci le guette pour le posséder. Le salon de 1824 lui en offre l'occasion. Quatremère, qui est du jury d'admission, a eu à donner son suffrage à l'*Henri IV et l'Ambassadeur*, à la *Mort de Léonard de Vinci* et au *Vœu de Louis XIII*[3] ; la première toile plaisait au régime, la seconde glorifiait en France le mécénat royal, la dernière était le suprême hommage d'Ingres à Raphael[4]. Certes il l'avait célébré jusqu'ici, mais par des toiles anecdotiques, les *Fiançailles de Raphaël, Raphaël et la Fornarine* : cette fois il lui emprunte son style, et l'opinion, la critique opposent cette œuvre aux *Massacres de Scio* comme la protestation de l'École classique à la nouvelle.

1. Le 27 septembre, en même temps que son ami Granet.
2. *Arch. Nat.*, O³ 1397.
3. Il occupe la place d'honneur sur la paroi dans le tableau de Heim.
4. « Je n'épargne rien pour rendre la chose raphaélesque et à moi » (Lettre à Gilibert, nov. 1821). — Landon (*Salon de 1824*, t. II, p. 62) remarque très bien que le tableau est une « réminiscence d'un tableau de Raphaël dont la gravure est très répandue ».

Quatremère dut prendre sa part de la joie de l'École. La répartition des récompenses arrive : Forbin propose son ami Ingres en un rapport[1] où l'on retrouve les principes de Quatremère, peut-être un écho de l'avis donné par lui dans la séance du jury d'admission. Le jour de la distribution publique, Quatremère est là : Heim, dans son fameux tableau, le représente tout près d'Ingres, non loin du *Louis XIII*, dominant de sa tête altière le groupe des classiques réputés stricts dont il est le héraut. C'est l'année où paraît son *Raphaël* : le livre de l'historien doctrinaire et le tableau du peintre raphaélesque se commentent comme la théorie et l'application.

Enfin, en 1825, après l'ajournement du 5 février 1825[2] pour laisser passer, à la place de Girodet, Thévenin, que recommandaient le souvenir sacré de Canova et sa direction de Rome, l'Académie le choisit le 25 juin pour succéder à Denon[3], et comme le chef de l'École en l'absence de David qui va mourir. Ni lui ni elle n'ont paru d'ailleurs s'apercevoir qu'il achevait de ruiner, avec les romantiques, l'académisme et le système de David. Sa lettre de candidature, adressée à Quatremère, laisse voir qu'elle l'avait, « par les encouragements de plusieurs de ses membres » au sujet de ses tableaux du Salon, assuré du succès[4]. Dès ce jour, l'Académie et lui, lui et le secrétaire perpétuel qui est l'âme de l'Académie, n'ont qu'une pensée, qu'un cœur. Pour sa première séance publique, il assiste à l'âpre critique que Quatremère fait du romantisme et des sujets modernes à propos de Girodet, au tumulte des jeunes qui protestent, et du public qui ap-

1. 22 déc. 1824 (Arch. Nat., O³ 1307/830) : « Dessin constamment noble et élégant... Le vœu de Louis XIII est plein d'originalité à force d'être classique, évidemment inspiré par l'étude des grands maîtres d'Italie... Ce tableau ramènera l'école aux saines doctrines... L'auteur a su conserver sa verve en la tempérant et a su être pur sans froideur. »

2. *Proc.-verb. de l'Acad.* : Ingres se présentait avec Thévenin, Horace Vernet, Blondel, Abel de Pujol.

3. *Proc.-verb. de l'Acad.*, 25 juin.

4. Il invoque aussi l'assurance que « la direction qu'il a donnée à ses études a obtenu l'approbation de l'Académie » (lettre du 17 janvier, Arch. de l'Académie).

prouve : le jeune Amaury-Duval le voit sortir tout songeur. Le secrétaire perpétuel et l'artiste fortifient de plus en plus leur mutuelle sympathie, non seulement dans les travaux académiques, mais au Conseil honoraire des Musées et aux jurys des Salons, où Ingres entre en 1827, et dans les commissions passagères, comme celle que Quatremère préside[1] en 1830 pour prononcer sur l'authenticité d'un pseudo-Raphaël : ils y sont nommés, l'un pour son livre, l'autre pour ses œuvres inspirées du maître, tous deux pour la compétence que l'opinion leur reconnaît sur tout ce qui concerne Raphaël.

Lorsque Ingres est nommé en 1834 directeur de la Villa Médicis, il écrit à Quatremère, entre autres doléances sur tout ce qu'il quitte : « Croyez, Monsieur, que vous êtes particulièrement pour beaucoup dans les regrets que j'exprime[2] ». Ne revenons pas sur la touchante communion d'idées que révèle alors leur correspondance quant aux bienfaits de l'institution, à l'esprit des règlements et à la direction des travaux. Ingres y manifeste pour Quatremère un respect qui s'adresse, non seulement à la fonction, mais à l'autorité naturelle et à la haute valeur de l'homme. Lorsque Dumont vient d'être nommé membre libre de l'Académie, il le félicite d'acquérir du coup de nombreux amis, et, à leur tête, « le respectable M. Quatremère[3] » ; quelle importance pour une carrière ! Une des formes les plus piquantes de la vénération chez l'artiste primesautier, qui avait des sentiments simples et puissants, c'est qu'il lui prodigue la particule : « M. de Quatremère[4] » ne peut être qu'une illustre personnalité dans le régime des Beaux-Arts et dans la doctrine.

1. Composée encore de Gérard, Bosio, Mme Jacotot et le comte de Forbin. Il s'agissait d'un tableautin reproduisant la Sainte Famille de François Ier ; Quatremère fut le rapporteur (Arch. Nat., 1394, n° 330). — A Mme Jacotot, Quatremère fit parvenir l'avis signé de Gérard, Bosio et Ingres, en la priant « d'ajouter sa signature » si tel était son avis (sur la non-authenticité), ou d'y mettre « telle restriction ou modification qu'elle jugerait à propos ».

2. Rome, 20 juin 1835 (Arch. Acad. B.-A.).

3. Lettre du 10 mai 1836.

4. Lettre à Dumont, Rome, 7 mars 1835.

C'est qu'il l'avait lu et entendu. Médiocrement cultivé tout en faisant effort vers la culture[1], à la fois personnel et épris d'autorités, il a cru entendre se préciser en Quatremère la conscience et la voix de son propre génie. On se demande s'il a bien discerné tout ce qui les séparait. Peut-être aussi entrait-il dans cette nature, bourrue dans sa sincérité, un peu de finesse gasconne. « Agréez, Monsieur, lui écrit-il, l'assurance de la profonde admiration que je professe bien haut pour vos savants travaux[2] ». Il a dû lire le *Jupiter Olympien* et les *Lettres* sur les marbres d'Elgin. Il se propose de représenter le Jupiter, et Phidias, son œuvre finie, lui demandant « s'il est content de son visage et qu'il lui en donne un signe[3] » ; plus tard il se propose de restaurer lui-même « d'après l'admirable fragment, la Minerve d'Athènes ». Pour les deux restitutions, il eût forcément rencontré dans ses recherches l'œuvre si notoire de l'antiquaire. La préoccupation de Phidias et de l'idéalisme de l'art grec est partout dans l'album de Montauban[4] comme chez Quatremère ; il projette encore comme tableau, « Phidias, qui d'un bras vigoureux présente son ciseau et de l'autre indique, l'index posé sur le front, la source d'où jaillira le sublime Jupiter Olympien[5] ». Où donc s'est-il familiarisé avec l'idée, ou même l'image de l'œuvre « sublime » ? Dans son atelier, « les antiques qui servent de modèles sont la Minerve de Phidias, quelques fragments de torse de ce grand sculpteur », c'est-à-dire, probablement, des surmoulages des fragments du Parthénon[6]. N'oublions pas que l'ouvrage de Quatremère, qui est une enquête méthodique sur l'art grec du ve siècle, et même une incursion vers l'archaïsme, flattait ses plus chères tendances. Fortoul, dans une forte étude sur le sens de l'œuvre d'Ingres au lendemain de la démission de Quatremère,

1. Voir, d'après les cahiers de Montauban publiés par M. H. Lapauze, les livres qu'il possédait, consultait ou désirait.
2. Lettre de Rome, 17 janv. 1835 (Arch. Acad. B.-A.).
3. H. Lapauze, *Les Dessins d'Ingres*, t. I, p. 162.
4. *Id.*, p. 177.
5. Description du grand dessin de l'Homère déifié.
6. Lettre de G. Lefrançois, son élève, avril 1833 (Arch. du Calvados).

donne le peintre comme ayant appliqué l'enseignement de l'archéologue[1] : remonter aux sources. Ils furent, malgré les scrupules tardifs de Quatremère, des premiers néo-grecs.

Ingres a lu et médité le *Raphaël*. A partir de 1824, il abandonne les tableaux de faits-divers empruntés à sa légende, emprunte plus à son art, et semble reconnaître plus souvent « le danger et corruption de l'art chez les Florentins maniérés dans le dessin[2] ». Rome l'emporte de nouveau, dans son affection, sur Florence pour la vertu éducatrice, comme Raphaël l'emporte sur les Primitifs. C'est à Quatremère qu'est adressée de Rome la lettre attristée sur « la prédilection accordée par quelques-uns de MM. les pensionnaires à l'imitation mal entendue des plus vieux maîtres du moyen âge[3] ». Cette lettre et le *Raphaël* du Secrétaire perpétuel sont une seule et même thèse. En 1833, étant encore à Paris, Ingres entre dans son atelier, très ému de la nouvelle de l'exhumation des restes de Raphaël au Panthéon : « Combien, Messieurs, nous aurions dû assister tous à cette grande solennité. Car on a pu toucher ses os ! » Et il se mit à pleurer[4]. Or les détails viennent de lui en arriver par Quatremère, à qui Nibby a envoyé de Rome, comme au plus grand raphaélien de l'Europe, une relation minutieuse[5]. Du reste nous savons, par Ingres lui-même, qu'il juge le *Raphaël* une « histoire aussi belle que digne » de son objet[6]. Il n'est donc pas douteux, étant donnée la popularité de l'ouvrage, que son influence n'ait contribué, avec la nomination à Rome, à encourager Ingres dans les « projets de rénova-

1. Cf. p. 324.

2. Écrit en 1827 (*Inventaire général des Richesses d'Art, Province, Monuments civils*, t. VII, p. 73).

3. « ... ils manquent souvent d'art, de cet art dont les Grecs et plus tard Raphaël et Michel-Ange ont posé les limites... Cette tendance à l'imitation d'œuvres imparfaites de préférence à l'étude des maîtres de cette admirable Renaissance... » est « un manque de goût et de discernement... contre lequel les lumières et les conseils de l'Académie peuvent seuls prévenir les jeunes artistes » (20 juin 1835, Arch. Acad. B.-A.).

4. Lettre de G. Lefrançois, 26 nov. 1833 (Arch. du Calvados).

5. Octobre 1833 (Appendice du *Raphaël*, édit. de 1835).

6. Lettre à Quatremère, 24 mars 1835 (Arch. Acad. B.-A.).

tion raphaélesque » qui irritent Jal, Gustave Planche et les artistes romantiques [1].

Il a lu le *Michel-Ange,* et, avant de le lire, il y avait en quelque sorte collaboré. Quatremère, préoccupé de prendre en faute le grand florentin qu'il rend coupable de la décadence, prie Ingres, « ancien ami » de celui-ci, d'aller à la Sixtine vérifier si les petites figures décoratives de la voûte, qui dépendent de l'architecture, sont en grisaille comme elles devraient être, ou peintes des couleurs de la nature vivante : « Petite chicane à faire à Michel-Ange » et dont l'historien « pourrait tirer quelques conséquences[2] ». Et Ingres de répondre : « Je m'estimerai toujours heureux, Monsieur, de pouvoir vous être bon et utile à quelque chose, et c'est avec un zèle et plaisir que je m'y emploierai. Je vous transmets donc avec empressement, sur le calque que je joins ici, le résultat des observations que j'ai faites dans ma visite à la Sixtine. Je désire qu'elles remplissent votre but, parce que j'ai bien hâte de voir naître sous votre plume une histoire aussi belle et digne du second Raphaël que celle que vous nous avez donnée du premier[3]... » Et il ajoute à son « profond respect, ...sa sincère admiration ». Quatremère le remercie de ses « précieux renseignements », laisse de côté la chicane qu'il cherchait au peintre-sculpteur sur la couleur de ses ignudi[4], envoie à Ingres deux exemplaires, un pour lui, l'autre pour la Bibliothèque de l'École, et sollicite ses « critiques » avec des précautions oratoires sur la difficulté du sujet qui révèlent tout le cas qu'il fait de son jugement, peut-être même la crainte qu'il en a[5].

Craintes vaines ! « J'attends, lui écrivait Ingres, l'arrivée de ce livre avec bien de l'impatience, non pas pour vous en dire mon sentiment, comme vous me le demandez, mais

1. Cf. surtout l'*Artiste*, 1832, t. IV, p. 129, et G. Planche, *Salon de 1834*.

2. Lettre du 31 janv. 1835 (minute, Arch. Acad. B.-A.) : publiée en 1900 par M. H. Jouin dans les *Nouv. Arch. de l'Art français*, t. XVI, 1900, republiée par M. H. Lapauze en 1905 dans les *Mélanges de l'Art français*, p. 224.

3. Lettre du 24 mars 1835 (Arch. Acad. B.-A.).

4. Il n'en est plus question dans l'ouvrage (p. 297).

5. Lettre du 20 nov. 1835 (Arch. villa Méd.).

pour y puiser de nouvelles lumières sur l'art en général et de nouveaux enseignements sur la manière de comprendre et d'apprécier cet immense génie du grand artiste[1]... » En attendant, il lui offre son « respectueux attachement », forme le souhait « de pouvoir se dire encore longtemps *son* très dévoué », et fait insérer dans le Diario di Roma l'annonce sollicitée par Quatremère. Non content d'être son héraut, il devient son trésorier : c'est lui qui s'abouche avec le libraire Scalabrini pour la vente du livre et perçoit les sommes[2]. Quant à l'ouvrage lui-même, il le lit et relit dans les soirées de la Villa et en écrit à l'auteur sa profonde admiration :

« J'ai lu, Monsieur, votre excellente Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange, c'est un de ces livres traités sérieusement et qu'on ne se lasse pas de relire souvent ; pour moi, j'en éprouve le besoin. Je ne me pique pas d'en pouvoir apprécier tout le mérite littéraire, mais ce qui m'a charmé à la première lecture, c'est la manière dont vous présentez le caractère et le triple génie de cet homme si extraordinaire. — C'est un grand et bel ouvrage digne en tout de cette grande réputation que vous ont acquis tant d'autres beaux ouvrages pleins de véritables et belles doctrines, faits pour arrêter et contenir les écarts d'une jeunesse souvent rétive aux grands principes du bon goût de l'art ancien, dont vous possédez si bien tous les secrets.

« L'Académie de Rome vous est reconnaissante, Monsieur, de l'envoi que vous lui avez fait de cette belle Histoire ; et les élèves de l'École tireront, j'en suis certain, un bon fruit de cette belle et intéressante lecture.

« Veuillez ne pas oublier, Monsieur, que je suis ici tout à vous ; ce sera m'obliger que vous en souvenir.

« ... Veuillez bien recevoir, Monsieur et honorable confrère, l'expression de mon respectueux dévouement et de mon admiration[3]. »

1. Lettre du 22 déc. (Arch. Acad. B.-A.).
2. Lettre de Quatrmère, 6 févr. 1836 (Arch. Villa Méd.).
3. Lettre du 14 juin 1836, publiée dans les *Arch. de l'Art français*, 3e série, XVI, 1900, p. 193.

Est-ce l'influence du *Michel-Ange* qu'il faut reconnaître dans la description du grand dessin de l'Homère déifié[1], postérieur de plus de vingt ans au plafond (1827)? Entre les deux, l'œuvre de Quatremère a paru. Dans la description du plafond Michel-Ange apparaît « méditant », et c'est tout ; dans la seconde, le voici « un peu sombre, absorbé dans ses pensées..., dans ses remords peut-être en songeant qu'il n'a pas été assez fidèle au culte des anciens... En dehors de l'art tel que l'ont compris et pratiqué les anciens, il n'y a, il ne peut y avoir que caprice et divagation[2] ». C'est la thèse même de Quatremère.

Cette deuxième description, qui est une solennelle profession de foi, est du reste le concret commentaire de la doctrine de ce dernier. Le « divin Platon », Phidias, Raphaël, Poussin, David et Winckelmann sont là. Il n'y manque que Canova pour que les autorités soient au complet. Pausanias et Pline l'Ancien eux-mêmes sont présents pour ce qu'ils ont fourni de documents à l'archéologie ; nul ne s'en est plus servi que Quatremère. L'art chryséléphantin et la toreutique de l'antiquaire se retrouvent dans « le siège d'ivoire » d'Homère et dans tous les accessoires, où l'or est prodigué[3]. Déjà dans son plafond de 1827, Ingres avait prouvé qu'il n'avait pas attendu Hittorff pour être conquis à la polychromie. Mais il n'est guère possible de lire son grand projet sans y deviner partout des réminiscences de l'œuvre de Quatremère.

Sur la doctrine aussi ils pensent en harmonie. Ingres lit les *Éloges historiques*, qui sont tous des déclarations de principes, et félicite Quatremère, à propos de celui de Gros, où il a trouvé « beaucoup d'intérêt », de s'être « élevé au-dessus du sujet[4] », ce qui veut dire que les considérations esthétiques du Secrétaire perpétuel étaient supérieures à l'art

1. 1840-1865.
2. Cité dans Delaborde, *Ingres*, p. 361.
3. La Victoire pose sur la tête d'Homère une couronne d'or, Hérodote verse l'encens dans un trépied d'or, Pindare touche une grande lyre « d'ivoire et d'or ».
4. Lettre du 4 janv. 1837.

que Gros pratiquait. Certes, son album est riche en déclarations hétérodoxes ; pourtant, quand le fin réaliste, le portraitiste aussi près du réel que Holbein, se mêle de formuler des théories, c'est pour être le plus souvent aussi classique que Quatremère. Antiquité, idéal, italianisme, sont les trois premiers articles de son dogme ; la beauté nécessaire, la primauté du dessin et de la fresque, le caractère sacré des institutions académiques, la valeur absolue de l'idée de règle, sont partout dans ces notes d'album[1], auxquelles les dessins correspondants donnent souvent de si éclatants démentis. Frappante est l'identité de leurs jugements sur la valeur de l'œuvre en place et sur le contre-sens des Musées, qu'il voudrait dépouiller de bien des tableaux en faveur des églises ou des palais pour lesquels ils furent exécutés ; même sévérité pour les Salons, même avis enfin sur les encouragements de l'État, qui ne doivent aller qu'au genre historique. Ingres fut, en théorie, un disciple déterminé de Quatremère, et un de ses fervents admirateurs. A partir de 1824 les romantiques ne les ont plus séparés : sous les yeux de Jal qui salue le courage malheureux, Ingres lutte par l'exemple, Quatremère par ses harangues, mais tous deux ensemble pour la même cause[2].

VI. — Parmi les graveurs enfin, il a étendu ses relations, parfois son influence. A Rome, entre 1776 et 1784, il se lie avec Francesco Piranesi et Volpato, qui lui ont donné plusieurs de leurs séries[3] ; il retrouve le premier à Paris, sous l'Empire, et cultive dans les œuvres du fils son goût du dessin d'architecture ou d'ornement, et de la fabrique pittoresque,

1. Cf. les *Notes* d'Ingres dans Delaborde, *op. cit.*, p. 266, 369, 372-374, etc... ; et les Cahiers publiés par H. Lapauze, *op. cit.*

2. *Salon de 1827*, p. 102. — Les peintres romantiques n'ont point ignoré Quatremère. Eug. Delacroix note dans son *Journal*, 4 mai 1824 : « Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël, avec un joli portrait gravé par Cousin, par, je crois, M. Quatremère de Quincy ». Ce n'est que l'indication d'une lecture ou d'un achat à faire, mais il l'a fait : son article sur Raphaël (*Revue de Paris*, 1830) est une réplique.

3. *Catalog.* de vente de son cabinet.

qui restera toujours à ses yeux un élément du paysage historique [1]. Les Piranesi sont même, en architecture, des autorités qu'il invoque [2], sans qu'il paraisse avoir discerné ce qu'il y a dans leur talent de fantaisie presque lyrique et romantique, non seulement par ce sens profond de la poésie des ruines et de la végétation spontanée, mais encore par la fougue de la ligne et les belles lumières serties d'ombre. Le disciple de Volpato, Raphaël Morghen, qu'il a aussi connu en Italie, le revoit en 1813 en France, où Napoléon voulait le fixer : il est vraisemblable que Quatremère a songé à lui en projetant en 1816 son École de gravure à Paris ; Morghen, dont la taille correcte, régulière et propre, devait plaire à son ami, lui dédie son estampe de la Cène de Léonard [3]. Quatremère devait goûter le burin plus que l'eau-forte, toujours tentée de contraster violemment les effets.

En Italie encore il a connu Denon, qui lui donna à Naples des lettres de recommandation pour les antiquaires siciliens [4]; il se servira d'ailleurs plus tard, dans son étude sur le temple de Jupiter à Agrigente, des dessins du *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*. En 1787, c'est lui qui facilite son admission à l'Académie de Peinture, sur la gravure, pourtant médiocre, de l'Adoration des bergers de Luca Giordano [5]. Mais en 1796 et sous l'Empire ils sont séparés sur la question des déplacements d'objets d'art de l'Italie : Denon devient au Louvre la personnification de ces conquêtes et du Musée. En 1815 celui-ci est frappé au cœur, comme Alexandre Lenoir, par la réédition des *Lettres* à Miranda et par les *Considérations morales* ; la Restauration séparera encore l'ex-favori de Bonaparte et le royaliste, comme une diversité naturelle de goûts séparait le dilettante éclectique et le dogmatiste [6].

1. Il faut y joindre l'influence de Clérisseau, qui fait d'admirables dessins de fabriques mêlées à des paysages (*Invent. des dessins du Louvre...*, publié par J. Guiffrey et P. Marcel, t. III).

2. *Dictionn. Encyclop. d'arch.*, t. II, p. 372.

3. *Catalog.* de vente de son cabinet.

4. Artaud, *Biogr. univers.*, supplément, t. LXII, p. 341.

5. *Id.*

6. Denon était aussi un adversaire de Canova, dont il déprécie le Napoléon nu, et cela devant l'Empereur (Artaud, *op. cit.*, p. 344).

Pendant la Révolution il avait essayé de maintenir à leur place, fort secondaire selon lui, les graveurs pressés de marcher de pair avec les autres « arts du dessin ». Les *Considérations* et leurs deux *Suites* leur sont sévères [1] ; contre Gaucher et un anonyme il entreprend une polémique assez vive, où les uns, épris d'idées égalitaires, défendent la gravure comme art original, où l'autre la rabaisse comme simple « satellite » de la peinture, nuisible au tableau par sa popularité et son bon marché [2]. Emeric David en 1808, Ponce en 1816 et 1826, le marquis de Paroy lui gardent rancune de cette malveillance. La valeur de la gravure n'est en somme, à ses yeux, que celle de l'œuvre qu'elle reproduit : aussi est-il propice au *Musée des Antiques* de Bouillon (1810-1825), où il retrouve avec l'Académie « toutes les nuances de dessin, de formes, de caractères » des modèles, et qu'il veut faire répandre dans nos Écoles d'Art [3]. Il lance le Recueil des vases étrusques de Clener, où il retrouve « le sentiment original des dessins » les plus purs qu'artistes aient tracés [4]. Il présente au public la première livraison de la *Galerie de Florence*, gravée par Lacombe et Masquelier sur les dessins de Wicar. « Pour l'antique, il faut être peu sensible aux charmes du burin et à l'harmonie des tailles, à cette propreté qui ne flatte que les yeux des demi-connaisseurs, mais s'attacher à la sévérité des contours, à l'expression du caractère, à la grandeur du style, surtout à une sorte de simplicité ou même de bonhomie [5]. »

Pour la même raison, c'est-à-dire parce qu'ils célèbrent,

1. Elles leur refusent un enseignement, un concours et des prix, dans le plan d'enseignement public des Beaux-Arts.

2. *Lettre de M. Gaucher sur la Gravure*, s. l. n. d. (1791), réfutée par Quatremère dans les *Réflexions nouvelles de la Gravure*, s. l. n. d. (1791) (à la Bibliothèque de l'Institut, dans les papiers de Quatremère).

3. *Proc.-verb. de l'Acad.*, 3 mars 1821 ; et le rapport inséré à la fin du t. III du *Musée des Antiques*.

4. *Moniteur*, 1807, p. 1110.

5. *Mercure de France*, 19 sept. 1789. — La place qu'occupent dans la *Galerie de Florence* les pierres gravées antiques est significative du goût, non seulement de l'époque en général, mais des dessinateurs et graveurs pour le bas-relief gravé, de précision menue.

dans un art et une technique traditionnels, les maîtres aimés, il patronne Richomme et Tardieu, qui lui font hommage de leurs planches, et surtout Desnoyers, le graveur patenté de Raphaël. Pour son *Raphaël* il se documente auprès de lui sur ses notes rapportées d'Italie [1], contribue à le faire nommer en 1824 premier graveur honoraire du Roi, et en 1825 membre du Conseil honoraire des Musées [2]. Desnoyers, qui se meut dans le sillage de Quatremère, bénéficie pour le succès de ses gravures de l'immense succès du livre de son ami, qui les cite ; et il compose en 1852 un *Supplément* au *Raphaël,* où son admiration s'exprime en des termes presque dévots. Avec Ingres ce sont les trois grands complices du raphaélisme de la Restauration. D'ailleurs la pureté froide du dessin de Desnoyers et la démarche harmonieusement symétrique de son burin ont séduit Quatremère. Encore le burin, et l'aspect métallique et grisâtre de la taille-douce ! C'est l'art traditionnel. L'eau-forte, par ses noirs profonds et ses riches tonalités, va s'attacher à la reproduction des maîtres coloristes ; le romantisme l'adoptera ; l'*Artiste* (1831) a déjà recours à elle [3]. Quatremère savait bien où allait son choix.

Ainsi architectes, sculpteurs, peintres, graveurs, il garde contact avec tous, dressant près d'eux l'idéal où ils doivent tendre. Pour les artistes de l'École classique il fut vraiment depuis 1791, mais surtout de 1816 à 1830, un patron agissant et un chef de doctrine. Jal nous dit combien ceux de l'Académie redoutaient son jugement [4]. Ils allaient jusqu'à l'aimer : lorsqu'il envoya en 1839 sa démission de secrétaire perpétuel, Nanteuil [5] fut leur interprète en lui écrivant qu'ils conservaient « l'espoir de profiter longtemps encore de ce vaste savoir et de ces sages conseils, qui pendant tant d'années avaient été comme le génie tutélaire de leurs travaux ». Il

1. Cf. Desnoyers, *Supplément au Raphaël de M. Quatremère de Quincy,* 1852.
2. Arch. du Louvre, *Registre des Correspondances,* 25 nov. 1824, et *Salon de 1825.*
3. L. Rosenthal, *La Gravure,* Paris, H. Laurens, 1909, livre III, chap. II.
4. *Salon de 1827,* p. 244.
5. Accompagné de Garnier, Cortot, Vaudoyer, Tardieu, Cherubini et de Clarac.

était pour eux « un sujet d'orgueil..., une des plus belles gloires du siècle..., le protecteur et l'ami des élèves de nos écoles par l'ascendant qu'un caractère noble et indépendant a toujours sur les chefs d'une administration éclairée, l'homme de bien qui a constamment défendu avec conviction et soutenu par de nombreux ouvrages les saines doctrines que lui ont inspirées les écrits des anciens et l'amitié des plus habiles artistes de l'école moderne, dont il n'a cessé d'être le conseil et le guide [1]. »

1. Arch. de l'Acad. des B.-A. — Cf. aussi, aux Archives, la lettre de démission de Quatremère, du 31 mai 1839, la séance de l'Académie, du 1er juin (*Proc.verb.*), et la lettre de Nanteuil lui accusant réception (15 juin).

CINQUIÈME PARTIE

LA DÉFAITE (1830-1839). — CONCLUSION

La Révolution de 1830 porte le coup mortel à la doctrine et à l'influence du secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Déjà attristé par le Salon de 1824 où commença la mêlée, désespéré par le Salon de 1827 où la victoire se dessinait en faveur des romantiques, il disait en 1828 au secrétaire de la Villa Médicis, Lemonnier, l'isolement qu'étendait autour de lui, autour d'eux, le « nouveau monde » qui se formait[1]. Mais 1830 c'est la défaite. Pendant que Gustave Planche salue « l'avènement du principe démocratique » dans la politique et dans l'art[2], Eugène Delacroix expose au Salon (1831) sa « *Liberté guidant le Peuple* », emblème de la double révolution. Libres désormais les sujets et les formes !

La Direction des Beaux-Arts achète la « Liberté ». Hippolyte Royer-Collard, le nouveau Directeur, est un zélé romantique qui peuple généreusement le Luxembourg[3]. Le ministre de l'Intérieur, puis de l'Instruction publique, Montalivet,

1. 13 juin 1828 (cf. p. 199).

2. A propos du *Salon de 1831* (*Études sur l'École Française*, p. 2) : « Le succès des « Horaces » reposait sur un respect ridicule pour les études de collège. Les travaux de la critique allemande et française ont remis le peuple à sa vraie taille. Aujourd'hui que nous les avons mesurés, nous les voulons bien tels que Shakespeare nous les a montrés dans *Jules César* ou *Coriolan* ; autrement nous n'en voulons plus. De chair et d'os, animés de nos passions, salis par les mêmes vices, à la bonne heure ; mais ciselés en marbre, posés en bas-reliefs, la chose est aujourd'hui impossible ».

3. Lettre inédite de G. Lefrançois, 8 nov. 1831 (Arch. du Calvados).

affiche avec la fougue de ses vingt-neuf ans un esprit « moderne » et la volonté de secouer la vieille Académie[1]. Nous savons ses démêlés avec le secrétaire perpétuel : l'opinion les suivit passionnément, comme la lutte de David et de Goliath. Le Roi lui-même n'aime en art que le moderne et le « genre » ; duc d'Orléans, il achetait déjà quantité de tableaux d'Horace Vernet[2]. L'*Artiste* triomphant écrivait : « la Révolution de 1830 a doublé Delaroche, renouvelé Horace Vernet, porté très haut Roqueplan[3] ».

Les institutions qui lui sont chères sont battues en brèche comme autant de Bastilles. Si le gouvernement fait fi parfois des privilèges de l'Académie, les revues, la presse essaient de la tuer sous le ridicule. Gustave Planche et Jal, l'un avec plus de vigueur, l'autre avec plus d'esprit, sont féroces. Chaque exclusion prononcée, à l'ouverture du Salon, par le jury académique, soulève une explosion de colère contre « les tenanciers des Quatre-Nations », ces vieux professeurs » qui, après avoir découragé les jeunes, « s'en vont dormir tranquillement dans leurs fauteuils académiques[4] ». Jal, dans son « Salon de 1831 », consacre un pamphlet empoisonné aux « Invalides », avec l'épigraphe « Solve senescentem ». *La Liberté, Journal des Arts*, lance le cri de guerre : « Mort à l'Institut, mort au professorat[5] ! » L'*Artiste*, récemment fondé par Ricourt[6], mène l'émeute contre les « seniores artis ». Son agression se précise[7] : à propos de la séance publique et de la proclamation des grands prix de 1831, il

1. Cf. ci-dessus, p. 273.
2. Clarac, *Mus. de Sculpt.*, t. I, p. 557, note.
3. 1832, t. III, p. 2.
4. Cf. une lettre de L. Boulanger à H. Royer-Collard (*Arch. de l'Art franç.*, 3e série, 1900, p. 153). — G. Planche, *Salon de 1833*, p. 11, 17, et en général tous ses comptes rendus des *Salons de 1830 à 1835* (*op. cit.*).
5. Cf. le *Journal des Artistes*, 8 mars 1831.
6. Il paraît en février 1831 et se donne dès le début comme le *Moniteur officiel de l'École romantique*, avec des articles de Jal, de Natalis de Wailly, d'Achille Deveria, G. Planche, Petrus Borel, Ch. Nodier, Th. Gautier, Prosper Mérimée, même Delécluze qui s'essaie à l'audace. — Les *Notes sur le Salon de 1831* (vol. I, p. 156 sq.) sont un précieux document sur l'état des esprits.
7. 1831, t. II, p. 100.

imprime au bas de la page une vignette-charge : Quatremère, longue et maigre figure, est assis ou plutôt affaissé au milieu de l'aréopage académique, qui bâille ou ronfle ; des fioles pharmaceutiques où puise l'éloquence du secrétaire perpétuel sortent des banderoles, avec inscriptions : « participes », « adverbes », « adjectifs », « conjonctions ». Même la presse bourgeoise, modérée, comme les « *Débats* », adjure l'Académie de ne plus se croire infaillible, de ne plus dresser devant la fougue du génie, comme autant de barrières, ses concours, ses prix, ses pensions, de ne plus favoriser scandaleusement les élèves de l'École des Beaux-Arts. Attention « à l'exemple de Léon X qui ne voulut pas faire cesser la vente des indulgences ! Gare aux Luther et aux Calvin de la peinture[1] ! » Ces menaces au dogme et aux traditions atteignaient Quatremère.

Malgré les prétendues injustices dont elle est la bénéficiaire, « l'École des Beaux-Arts a la fièvre ». Un curieux incident montre combien l'effervescence politique a gagné le monde de l'art et des artistes. A la fin de 1830, le docteur Eymeri est nommé sans concours à la chaire d'anatomie appliquée à l'art, contre le docteur Gerdy, dont la compétence est notoire : il était le neveu de Hersent, très influent à l'Académie des Beaux-Arts. Sifflets et pommes cuites accueillent le premier cours du nouveau professeur, l'École des Beaux-Arts est fermée provisoirement[2]. La rivalité des ateliers de Gros et d'Ingres, leur concurrence pour les grands Prix ajoutent à l'effervescence. Les vaincus croient que le crédit du maître de l'atelier adverse a décidé, non le talent. En 1832, le Grand Prix, Hippolyte Flandrin, en 1833 les trois grands Prix, Roger, Comairas, Lavoine, sortent de l'atelier d'Ingres. Aussi, en 1834, les élèves de Gros crayonnent sur les murs de l'Institut la charge du pied d'un des licteurs qui escortent le *Saint-Symphorien* (Salon 1834) : voilà Ingres « tout hors de lui, qui veut renoncer aux travaux du gou-

1. *Débats*, 29 sept. 1829.

2. Lettres de G. Lefrançois, 20 janv. 1831 et 13 février 1832 (Arch. du Calvados).

vernement, aux Salons, ne plus travailler que sur de petites toiles et pour ses amis, et retourner en Italie sitôt qu'il le pourra[1] ». Au mois d'avril, comme il traversait la cour de l'Institut, les élèves de Gros se mettent à rire en le regardant : « et voilà son sommeil troublé pour plusieurs jours[2] ». Quant à l'École de Rome, elle est « à peu près morte, bien que l'Institut le démente[3] ». Sans doute Planche prenait ici son désir pour la réalité ; mais on sait quel coup porta au prestige de l'École le différend Vernet-Labrouste-Quatremère. D'autre part le Salon de 1831[4] développe à l'excès les sujets, les genres, les techniques abhorrés : à côté de la *Liberté* et du *Meurtre de l'évêque de Liège* de Delacroix le paysage « naïf et vrai » s'y étale ; Corot place en pleine lumière des vues d'Ischia, d'un couvent sur les bords de l'Adriatique, et de la campagne de Rome. Paul Huet y a quatre aquarelles et neuf toiles, dont l'une va être achetée par V. Hugo. Chez lui, chez Cabat, chez Rousseau, Gustave Planche est ravi de ne discerner que des ensembles, des masses colorées, sans détail microscopique, sans insistance linéaire. C'est l'impressionnisme qui commence. Enfin, pour les travaux d'art et embellissements de Paris, les artistes réclament le concours et des jurys élus par eux[5].

Quatremère, blessé dans tous ses articles de foi, chagrin ou furieux, réduit au nécessaire son rôle officiel. Il n'assiste pas à la séance d'octobre 1831, la première du nouveau régime ; il ne lit plus en séance publique, sauf en 1833 et en 1837, de ces grands manifestes qui renouvelaient la conscience des classiques et l'indignation des adversaires. Ses *Notices historiques*, obligatoires, déjà chargées de principes, s'alourdissent encore de récriminations : c'est le nouveau ré-

1. *Id.* lettre du 24 mars 1834 (id.)
2. *Id.* lettre du 23 avril (id.)
3. G. Planche, *Salon de 1831*.
4. Cf. l'*Artiste*, t. II.
5. *Id.*, passim, et surtout 1831, t. II, p. 125, 1833, t. V, p. 206. — En septembre 1830, une assemblée générale des artistes a lieu rue Taitbout, et demande aussi pour toutes les décisions un jury temporaire nommé par les artistes (*Journal des Artistes*, août-sept. 1830).

gime des Beaux-Arts qui a découragé Girodet, tué Gros, découragé Gérard. A l'Académie même il n'est plus que *le fautor temporis acti* ; de qui, sinon de lui, veut parler Forbin en 1838 dans sa lettre à Granet[1] : « Je suis allé ce matin à l'Institut ; la séance a été simple, terne, nulle. Je compte, quand tu seras ici, te confier ma pensée sur l'éloignement de certaines gens se prononçant toujours plus naïvement et plus aigrement chaque jour contre des choses et des collègues... Le crescendo est notoire, et je nous crois très au premier rang dans les aversions de ces êtres privilégiés, purs et angéliques. » Il ne paraît plus aux jurys d'admission au Louvre[2]. Sauf le « Michel-Ange » (1835) et les « Notices historiques » (1834, 1837) ses ouvrages, à partir de 1830, ne sont plus que des refontes ou des rééditions ; est-ce sénilité, ou fidélité tenace aux mêmes principes, enveloppés des mêmes formules, aux mêmes époques illustrées par les mêmes exemples ? Lugubre signal : en 1837, Raoul Rochette, depuis longtemps successeur éventuel du secrétaire perpétuel, fait ressortir, avec une malice ouatée de vénération, l'entêtement de ce vieillard qui fait la sourde oreille aux nouveautés, ne tient compte d'aucune critique, d'aucune découverte archéologique, et, arrivé « à cette époque de la vie où les intelligences les plus fortes ont peine à suivre le mouvement de la science..., trouve encore à s'exercer sur son propre fonds assez activement pour n'avoir pas à s'occuper du travail d'autrui[3] ».

Quatremère, dans son isolement hautain, attendait son heure. Il la crut venue en 1839. Certes le Salon[4] avait de quoi lui faire croire que la lutte était encore un devoir.

1. Lettre du 23 juin 1838 (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1905, p. 476).

2. Le décret du 4 mars 1832 remet entre les mains du Directeur des Musées royaux toutes les attributions du conseil honoraire de la Maison du Roi.

3. *Journal des Savants*, 1837, p. 182 sq.

4. Cf. le *Moniteur* du 4 mars 1839 : 2 288 ouvrages exposés, c'est-à-dire 627 de plus que l'année précédente, « malheureuse surabondance » ! F. P., le signataire de l'article, qui se donne pour libéral, a de bien curieuses indignations sur les « putréfactions » de Decamps, etc...

Horace Vernet continuait à étaler, en six tableaux de vingt à trente pieds, dont trois sur le siège de Constantine, le bric à brac des uniformes modernes, la négation du style idéal et du nu. Eugène Delacroix expose une *Cléopâtre* qui « n'est pas une beauté de grand style », et à laquelle l'aspic est apporté par un paysan « vulgaire, briqueté », et un *Hamlet*, « esquisse lachée » ! Louis Boulanger, avec *La Mère et la Fille*, violente les sensibilités par le pathétique d'une misère extrême. Les trois tableaux de Decamps, dont le *Supplice des crochets*, offrent des carnations cuivrées ou pourries, et une affectation des tons flamands. Les neuf batailles navales de Gudin ne sont qu'un prétexte à feux d'artifice de couleurs. Biard, avec ses *Suites d'un bal masqué*, et Gué, avec ses *Murmurateurs engloutis*, provoquent un élan de curiosité par la « saturnale grotesque » ou « l'horrible fantasmagorie ». Les paysagistes sont innombrables : Corot, à côté du *Site d'Italie*, expose le *Soir*, « un peu triste ». En sculpture la *Velléda* mélancolique et romantique, de Maindron, la *Famille de Caïn* d'Etex, le *Comte Ugolin* de Louis Rochet, l'*Uncas* de Schey, ne sont classiques ni par le sujet, ni par le style, ni par la facture, et ne sont pas pour le laisser s'endormir dans la paix des bons principes retrouvés.

Cependant Hippolyte Flandrin (*Jésus et les petits enfants*) maintient les principes austères de M. Ingres. La *Suzanne au bain* de Chassériau les suit à quelque distance. Bertin, Bidauld, Gigoux prolongent la vie du paysage classique. Alaux, Picot, Steuben restent, eux aussi, fidèles aux « saines doctrines ». Le *Bara* de David d'Angers, sauf la cocarde tricolore plaquée sur sa poitrine, est une belle académie de nu. Les furieuses hostilités étaient passées ; le *Moniteur*[1] proclamait même en 1837 la réconciliation entre classiques et romantiques : « il n'y a plus ni docilité aveugle aux vieux systèmes, ni confiance outrée dans les nouveaux, déjà anciens ». En 1839 il constate le ralentissement du Romantisme, c'est-à-dire du « système de l'innovation à tout

1. 1837, p. 429, 982.

prix[1] ». Quatremère pouvait donc écouter le conseil que lui donnaient ses quatre vingt-quatre-ans : il envoyait sa démission de secrétaire perpétuel le 1er juin 1839, au milieu des regrets des artistes de l'Académie et de l'École classique, dont Nanteuil se faisait l'interprète en saluant « la plus belle gloire du siècle ». Aussitôt après, la nomination de Raoul Rochette apparaissait à tous comme « un gage donné au progrès et au raisonnable mouvement des choses par une Compagnie que son aversion pour tout ce qui est jeune et vivant avait trop longtemps compromise aux yeux de l'opinion publique[2] ». La foule, accourue ce jour-là sous la coupole, où jusqu'ici les journaux avancés prétendaient qu'on allait « chercher des pavots », eut l'impression que la Belle au Bois dormant se réveillait[3].

Mais, aux yeux de Quatremère, pareil réveil ne pouvait être que déclin, ou décadence. C'est ce que prouve de façon saisissante le résumé de cette vie austère, toute remplie de la résistance aux « révolutions modernes[4] ». Dès 1791, pour mieux préparer le triomphe de la réforme idéalo-antique il précipite la chute des anciennes Académies et la fin de l'école du modèle, fait décréter la liberté d'accès au Salon pour tous les artistes, élabore le plan d'une École des Beaux-Arts nationale et gratuite. L'enseignement du dessin doit devenir enseignement d'État. En 1796, pour sauvegarder l'expatriation de nos artistes en Italie, c'est-à-dire l'autorité sacrée de l'art antique et du Cinquecento, il dénonce à l'indignation de l'Europe les rapts d'œuvres d'art que médite Bonaparte ; en 1815 il aide aux restitutions. Durant tout l'Empire, de 1801 à 1815, il fait la guerre aux musées, qui détournent l'art de sa destination publique vers les virtuosités de la forme, surtout au musée des Monuments français, qui dépouille les

1. 4 mars 1839.
2. *Revue de Paris*, 1839, t. X, p. 195 (article de Fortoul).
3. *Moniteur*, 7 oct. 1839. — La table, aux « Beaux-Arts », renvoie à des articles ou à des faits bien significatifs de la révolution du goût qui épouvantait Quatremère.
4. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, 3e édit., t. VI, p. 356.

Églises, s'enrichit des beautés de Paris, et propage le goût de l'art national au moyen âge.

Après avoir ainsi déblayé le terrain, il met à profit à partir de 1816 son autorité nouvelle de secrétaire perpétuel, son renom d'archéologue qui a révélé l'art de Phidias, pour organiser la résistance officielle au romantisme. Par les statuts ou l'enseignement, il imprègne de l'esprit classique, fait de soumission à l'idéal et à l'antiquité, les trois grandes institutions qui sont les forteresses de l'École : l'Académie des Beaux-Arts, l'École des Beaux-Arts, l'Académie de France à Rome ; essaie de régler les excès croissants des expositions du Louvre, et de réserver aux artistes orthodoxes commandes et récompenses.

Au service de la même esthétique il met son influence (mal connue encore) sur les artistes, achève au Panthéon, de 1791 à 1794, l'éducation des sculpteurs qui seront ceux de l'Empire, même de la Restauration, conseille Canova de 1800 à 1822, convertit définitivement David à l'antiquité en 1779 et 1784, conseille ou patronne les Davidiens, et collabore avec Ingres au « retour aux saines doctrines ».

Enfin sa participation aux travaux d'art de Paris, de 1787 à 1830, sa défiance à l'égard des arts polychromes, sauf de la sculpture, son influence sur le style de la médaille, montrent que sa sollicitude pour les œuvres a cherché et souvent atteint le résultat qu'elle se proposait pour les institutions et pour les artistes : les maintenir toutes et tous sous le prestige de la beauté intelligible, telle qu'en leurs œuvres réputées classiques les Grecs et les Romains ont su les premiers la dégager de la « nature choisie ».

Nous n'avons évoqué ici que son action : elle était au service d'une doctrine fortement systématisée en principes et conséquences, expliquée, développée et défendue inlassablement de 1791 (*Considérations sur les Arts du dessin*) à 1837 (l'*Idéal*), en plusieurs ouvrages purement spéculatifs[1]. Sa vie, pour ainsi dire héroïque, est donc un effort de pensée

1. Cf. notre étude sur *La doctrine de Quatremère de Quincy*.

qui s'organise en doctrine, et un effort d'activité qui s'organise en résistance. Foi et apostolat ne font qu'un pour lui ; il conquiert titres et fonctions pour donner de l'autorité à son dogme, il acquiert sur l'antiquité une érudition qui veut être déjà germanique, pour préciser le dogme qu'il cherchera à imposer. Les artistes romantiques n'ont pas eu pareil stratège ; à peine organisés [1], il a fallu la puissante vertu de l'idée ou de l'instinct qu'ils représentaient, la liberté dans l'art, pour qu'ils aient pu vaincre, sans le détruire, le système de doctrines et d'institutions que Quatremère depuis 1816 avait solidifié comme un bloc. En 1791 et 1792, puis de 1816 à 1830, non seulement il exerce une « magistrature de la pensée [2] », mais encore il « régente [3] » dans une large mesure l'art français, l'art français officiel, estampillé par la triple institution académique, et qui se propose à l'autre, à l'art bohême, en exemple ou en reproche. Horace Vernet s'en plaint, Jal, Gustave Planche s'en indignent, Henri Monnier s'en amuse, Lebœuf-Nanteuil s'en félicite au nom des académiciens, ses biographes contemporains ou récents sont unanimes à le constater. Cette influence est si réelle que Courajod, en 1791 encore, en reste partagé entre la haine pour le « terrible champion du romanisme et du classicisme » et la pitié pour « le pauvre homme [4] ».

C'est que son action est toujours restée fidèle aux mêmes principes, l'antique et l'idéal. De même qu'en doctrine il n'y a pas lieu de tenir compte des brefs accès de libéralisme où son instinct d'artiste se laisse aller, il n'y a pas lieu d'exagérer la contradiction qui lui fait tour à tour exalter et restreindre le naturalisme des frontons du Parthénon, détruire et relever l'Académie : dans le premier cas, il aboutit à définir le génie attique du ve siècle, du moins au Parthénon, par le mélange délicatement composé de l'idéal et du natu-

1. Ils n'ont ni institutions établies, ni chef : chacun suit son chemin.

2. Discours de Magnin à ses funérailles, 30 déc. 1849.

3. Lettre d'Horace Vernet à David d'Angers, 3 août 1834 (collection H. Lapauze).

4. *Leçons du Louvre*, I, p. 421.

rel, ce qui est juste ; dans le second, l'Académie qu'il patronne en 1816 est la gardienne des principes dont celle de 1791 était l'ennemie. A vrai dire, jamais doctrine ni action ne furent plus cohérentes durant quarante ans.

C'est même ici le caractère le plus curieux de cette action : de 1791 à 1830 elle s'exerce par les mêmes moyens, au nom des mêmes principes, contre les avatars d'un même adversaire : l'école du modèle au début de la Révolution, le réalisme des sujets modernes sous l'Empire, le Romantisme sous la Restauration. Ce sont à ses yeux les aspects successifs d'un mal unique : la copie de la « nature individuelle ou particulière ». Contre l'art qui aboutit au Voltaire nu de Pigalle, contre celui qui crée les « Pestiférés » de Jaffa, de Gros, contre celui qui sévit avec la « Liberté » de Delacroix, il dresse le même effort, exactement. C'est pour nous la preuve la plus objective de l'identité de certains des principes qui relient à travers le temps l'art de Houdon à celui de Barye.

A tout prendre, Quatremère de Quincy reste pour nous le plus éminent représentant de la doctrine et de la stratégie de l'École idéalo-antique, de 1791 où elle ruine le système d'enseignement du XVIIIe siècle jusqu'en 1830 où elle est vaincue par le romantisme. A regarder les choses de plus haut, il est le type le plus parfait au XIXe siècle de l'esprit de règle et de tradition, fondé sur l'idéal en doctrine, sur l'art antique en histoire, et assuré par les institutions académiques. Toute une famille intellectuelle se peut et se doit reconnaître en lui. Ses tendances, douées d'une force secrète, sont éternelles.

Rien d'étonnant qu'il en reste quelque chose. Débarrassées par la fatalité même de l'évolution des excès d'étroitesse de jadis, d'ailleurs exagérés par les romantiques qui n'eurent jamais le sens exact de la mesure des autres, les institutions qui lui furent chères règlent ou rythment aujourd'hui, du moins chez leurs disciples, la liberté qu'il prétendait supprimer. Les « ordres » subsistent, le nu est plus en faveur que jamais, il n'y a de changé dans beaucoup de tableaux à sujet antique que l'authenticité érudite du décor ou du mobilier ; le paysage historique renaît, et l'allégorie. « Les dieux

reviennent » à chaque Salon. Tout art est à la fois une mentalité et une technique : à regarder surtout la première, c'est-à-dire les sujets, les genres, les formules, l'esthétique de Quatremère n'est pas morte ; elle enfonce ses racines dans la constitution même de l'esprit gréco-latin.

Mais il a assumé devant l'Histoire une double responsabilité. Il a boudé à l'évolution ; l'ère de Winckelmann (et la sienne), de David et de Canova, était pour lui la deuxième et définitive Renaissance ; définitive, parce qu'à l'autorité antique elle ajoutait celle du XVIe siècle, à Phidias Raphaël. Il fallait s'y tenir ; le Romantisme, en revenant soit au moyen âge, soit à l'École du modèle, est un recul vers la barbarie. S'il y a évolution, c'est celle « qui fait prendre aux enfants pour du tout neuf ce que les pères ont dédaigné comme du vieux [1] ». Ce « vieux », c'est le naturalisme du XVIIIe siècle, que le romantisme renouvelle. Grâce à ce préjugé Quatremère regarde l'école classique ou idéalo-antique comme la Cassandre du progrès, dont les ilotes étouffent la voix. Son second tort, c'est son intransigeance : il a essayé de fermer la route au génie quand celui-ci refusait de s'asservir aux disciplines qu'il prônait.

Retardataire obstiné, et dur aux artistes de bonne volonté qui cherchaient leur voie en toute indépendance, sa personnalité a porté ces défauts, qui sont inhérents à une mentalité éternelle, jusqu'à un relief puissant et magnifique. En sa présence, l'historien, après un instinctif et bref mouvement de recul, éprouve l'attrait austère qui en 1835 amena David d'Angers devant cette figure brutalement caractérisée. Pour emprunter une comparaison à l'un des arts qu'il a le plus aimés, il est la médaille la plus vigoureuse d'un type où se résume une innombrable famille d'esprits.

1. *Notice Historique* sur Heurtier, 1824.

INDEX

DES PRINCIPAUX NOMS D'ARTISTES, D'ŒUVRES, ET DE MONUMENTS

A

Académie royale de Peinture et de Sculpture, p. 151-163.
Académie des Beaux-Arts, p. 14, 241, 275.
Académie de France a Rome, p. 291-325.
Agrigente, p. 20, 42, 206, 216.
Alavoine, p. 103, 109-111, 365.
Arcs (voir Paris).

B

L.-P. Baltard, p. 48, 86, 134, 365.
V. Baltard, p. 113-114, 311-312.
Battoni, p. 2.
Blouet, p. 204, 213, 218, 224, 275, 344, 366.
Boichot, p. 35.
Bosio, p. 97-99, 102, 354, 383.

C

Canova, p. 3, 14, 16, 41, 64, 71, 107, 127, 132, 174-177, 199, 200, 204, 228, 233-235, 279, 356, 370-386.
Cartellier, p. 44, 47, 59, 61, 98, 383.
Cassas, p. 204.
Cathala, p. 29.
Cellerier, p. 28, 52, 363.
Cennino-Cennini, p. 132.
Chalgrin, p. 22, 24, 218, 262, 359.
Chaudet, p. 38, 40, 42, 43, 44, 127, 145, 172, 204, 382.
Cimetières (voir Paris).
Clérisseau, p. 3, 85, 86, 173, 237, 361.
Colonna (Francesco), p. 23, 62, 362.
Cortot, p. 78, 102, 275.
Coustou (Guillaume), p. 2, 20, 38, 39, 41.

D

D'Agincourt, p. 213, 258.
Damesme, p. 83.
David, p. 2, 10, 14, 26, 29, 32, 34, 53, 54, 58, 137, 145, 152, 154, 155, 156, 158, 159, 162-163, 173-174, 192, 208, 219, 242, 261, 349, 386, 396-402.
David d'Angers, p. 17, 48, 103, 149, 383, 392-393.
Dejoux, p. 31, 35, 39, 42, 44, 173.
Delacroix, p. 257, 289, 336.
Delaroche, p. 251, 275, 424.
Denon, p. 3, 14, 88, 127, 134, 145, 173, 174, 189, 352, 418.
Depaulis, p. 147.
Desbœufs, p. 146.
Deseine, p. 16, 44, 162, 180-181, 185-187, 242.
Desnoyers, p. 138, 420.

Détournelle, p. 44, 211.
Dufourny, p. 31, 170, 173, 189, 212, 217, 218, 229, 246, 262, 268, 359, 364.
Durand, p. 12, 31, 363.
Duseigneur, p. 394.

E

École des Beaux-Arts, p. 275-290.
Engelmann, p. 134, 135, 201.
Espercieux, p. 43, 61, 350.

F

Fontaine (Architecte), p. 3, 22, 43, 46, 49, 64, 88, 101, 117, 145, 173, 356, 364.
Fontaines (voir Paris).
Forbin, p. 88, 101, 145, 147, 150, 200, 201, 212, 329, 427.

G

Gatteaux (Ed.), p. 147.
Gatteaux (N.-M.), p. 136-137, 138.
Gaucher, p. 133, 419.
Gaulle, p. 48.
Gérard, p. 61, 88, 117, 172, 354, 358, 385.
Giraud (les deux), p. 31, 170, 173, 344, 356, 387-390.
Girodet, p. 16, 61, 117, 135, 171, 173, 261, 355, 358, 385, 405.
Godde, p. 78, 89, 109, 113, 287.
Gondoin, p. 77-258.
Grollier (marquise de), p. 16.
Gros, p. 61, 117, 261, 265, 283, 329, 358, 404-405, 425.
Guérin, p. 117, 135, 250, 299, 323, 355, 358, 385, 406.
Guignet, p. 83.

H

Haydon, p. 92.
Heim, p. 17, 251, 331.
Hersent, p. 78, 251.
Heurtier, p. 98-99.
Houdon, p. 44, 257, 369.
Hurtault, p. 22.
Huyot, p. 78, 215, 344, 365.

I

Ingres, p. 119, 123, 127, 131, 145, 208, 219, 251, 275, 306-311, 317, 341, 354, 357, 408-417, 425.

J

Jacquot, p. 78, 105, 113, 391.
Jallier de Savault, p. 43, 363.
Julien (Pierre), p. 2, 3, 20, 31, 158, 173, 352, 369.
Jupiter Olympien, p. 12, 125-130, 136, 140, 202, 218, 220-228, 375.
Jurys, p. 31, 325-341.

L

La Barre, p. 24.
Labrouste, p. 216, 224, 289, 301-305, 367.
Landon, p. 43, 48, 49, 89, 189, 362.
De Lasteyrie, p. 134, 135.
Lebœuf-Nanteuil, p. 17, 391.
Legrand, p. 3, 12, 22, 24, 26, 27, 29, 43, 44, 47, 49, 64, 85, 86, 136, 173, 356, 362-363.
Lemaire, p. 78, 106-107, 391.
Lemot, p. 16, 92-97, 102, 104, 145, 201, 204, 359, 383, 390-391.
Lenoir (Alexandre), p. 28, 65, 88, 90, 120, 123, 130, 172, 180-197, 207, 280, 344.
Lesueur, p. 35, 38, 39, 40, 43, 61, 173.
Louis XIV (statue) de Lyon, p. 96; de Montpellier, p. 100; de Caen, p. 104 (voir Paris).

M

Madelonnettes, p. 10.
Masson, p. 35.
Mazois, p. 204, 365.
Meaux (Monument de Bossuet), p. 104.
Médailles, p. 21, 138-150.
Mengs, p. 2.
Michallon, p. 296-298, 321.
Millin, p. 134, 203, 204, 207, 208, 212.
Miranda, p. 10, 14, 165.
Moitte, p. 31, 34, 36, 39, 40, 41, 45, 46, 47, 59, 350, 356.
Molinos, p. 3, 22, 26, 27, 28, 29, 30, 47, 64, 77, 136, 363.
Musée des Petits-Augustins, p. 7; 179-197.
Musées, p. 179-197.

P

Pajou, p. 44, 352.
Paris, p. 13, 19-120, 143, 194. — Arcs de triomphe, p. 66. — Barrières, p. 81-82. — Bastille, p. 29. — Biblioth. royale, p. 84. — Bourse, p. 24. — Carrousel (place et arc), p. 61, 67. — Châtelet, p. 22, 68. — Cimetières, p. 22, 24, 68-71. — Collège d'Harcourt, p. 83. — *Description de Paris*, p. 21, 73-76, 80-81. — L'Étoile, p. 24, 67, 81. — Fêtes révolutionnaires, p. 49-63. — Fontaines de Paris, p. 108; de Grenelle, p. 10, 64, 71-73, 129; de la Bastille, p. 109-113; des Innocents, p. 3, 23, 25-28; du Châtelet, p. 68. — Fresques, p. 116-120. — Henri IV (statue), p. 23, 92-96. — Hôtel de la Police, p. 28; de Ville, p. 24, 85; Marbœuf, p. 136. — Louvre, p. 22-23. — Luxembourg, p. 22-23. — Madeleine, p. 30, 47: fronton de Lemaire, p. 106-107. — Madelonnettes, p. 10, 22. — Mairie de Paris, p. 28. — Musée des Petits-Augustins, p. 7, 179-197. — Palais de Justice, p. 23-24. — Palais Egalité, p. 32-3. — Palais Législatif, p. 29, 47, 143. — Palais de l'Institut, p. 75, 115. — Panthéon, p. 5-6, 9, 22-24, 31, 33-49, 57, 114, 121, 126, 158, 181, 186, 219, 347, 350. — Peinture sur verre, p. 121-123. — Place de la Bastille, p. 4, 29; de la Concorde, p. 21. — Pont Louis XVI, p. 101-103; Pont Neuf, p. 23, 31. — Portiques rue de Rivoli, p. 82. — Saint-Germain-des-Prés, p. 113. — *Souvenirs du Vieux-Paris*, p. 21, 81. — Théâtres, p. 31, 83. — Thermes de Julien, p. 21, 24, 85-91. — Tuileries, p. 23, 43.
Paroy (marquis de), p. 14, 16, 160, 162, 245, 343.
Parthénon, p. 20, 178, 228-236, 345, 346.
Percier, p. 3, 22, 64, 173, 356, 364.
Peyre, p. 76, 171, 365.
Pigalle, p. 2, 16, 17, 369.
Piranesi, p. 2, 258, 417.
Paestum, p. 20, 216, 217, 224, 367.
Polifile, p. 23, 62, 362.
Poussin (*Lettres*), p. 268-271.
Poyet, p. 26, 27, 43, 363.
Prudhon, p. 16, 64, 127, 145, 265, 381, 394-396.
Pujol (Abel de), p. 78, 118, 119, 124, 131, 406.

R

Renou, p. 17, 152, 153, 155, 158, 160, 162-163, 343.
Robert-Lefèvre, p. 249.
Roland, p. 42, 44, 50, 173, 383.
Rome, p. 14, 20, 167-171.

Rondelet, p. 6, 31, 34, 35, 40, 42, 43, 52, 59, 77, 121, 201, 344, 363.
Rossel (de), p. 349.
Rougelet, p. 17.

S

Salerne, p. 20.
Salon, p. 7, 325-341, 426, 428.
Sens, mausolée du Dauphin, p. 2.
Simart, p. 128.
Six, p. 26.
Soufflot, p. 6, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 52, 216.
Stanislas (statue de Nancy), p. 105.
Suzanne, p. 24.

T

Thibaud, p. 31.

V

Van Spaendonck, p. 16, 358.
Vénus de Milo, p. 236-237.
Vernet (Carle), p. 61, 135, 172, 249.
Vernet (Horace), 61, 258, 251, 275, 300-305, 339, 407-408.
Viel, p. 28.
Volpato, p. 2, 417.
Vinchon, p. 78, 117-119, 406.
Visconti (père et fils), p. 13, 84, 131, 140, 201, 203, 204, 212, 345, 367.

W

Wicar, p. 402.
Winckelmann, p. 2, 39, 41, 70, 142, 167, 190, 203, 207, 210, 211, 212, 217, 230, 244, 362.
Wren, p. 3, 20.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Introduction. I

Les œuvres de Quatremère, Sources et Bibliographie. V

PREMIÈRE PARTIE

La vie de Quatremère de Quincy. I

DEUXIÈME PARTIE

Son intervention dans les œuvres.

I. — Les travaux d'art et embellissements de Paris.

Le souci passionné de la beauté de Paris. — La beauté classique; respect de l'ancien, unité de style, symétrie, dégagements et « beaux percés ». 19

La fontaine des Innocents (1787), la place de la Bastille (1790), le Palais Législatif (1791), les monuments de Paris et le Jury des Arts (1795), le Palais Égalité (1797). . . . . 24.

Le Panthéon (1791-1794). — L'Art dans les Fêtes révolutionnaires et leurs accessoires. 33

Le magistrat de Paris sous l'Empire : son crédit près de Frochot et du Conseil général. — La rénovation de Paris : la restitution des mausolées, le Portique triomphal de l'Empereur (1801), les cimetières muséums de sculpture, la restauration de la fontaine de Grenelle (1804), la « Description de Paris » (1808-1809). . . . 63

Le magistrat de Paris sous la Restauration : la confiance du comte de Chabrol. — Le privilège des anciens pensionnaires de Rome pour les travaux de Paris. — Le dogme de la destination publique de l'œuvre d'art. — L'enrichissement des églises de Paris. Deuxième édition de la « Description » (1818). — Le site de l'Etoile aux Tuileries ; projet d'un nouvel Opéra ; la Bibliothèque royale ; projet d'un ordre français ; le Palais et Musée des Thermes. 76

Les statues de Paris ; le bronze ; le style du cheval. Le Henri IV du Pont-Neuf ; le Louis XIV de Lyon ; le Louis XIV de la place des Victoires ; le Louis XIV de Montpellier... — La décoration du pont Louis XVI la fontaine de Louis XVIII à Perpignan, le monument de Bossuet à Meaux, le Stanislas de Nancy... — Le bas-relief de Lemaire au fronton de la Madeleine. — Les fontaines de Paris ; la fontaine de la Bastille ; la chaire de Saint-Germain-des-Prés ; les marbres italiens ou français. 91

Les médaillons peints de la salle des séances particulières de l'Institut. — Le retour à la fresque. — Les fresques de Saint-Sulpice. 115

II. — Les arts polychromes ; la chimie des couleurs ; la médaille.

Le vitrail, la mosaïque, la terre cuite émaillée. 121

La polychromie matérielle et la polychromie superficielle dans la statuaire moderne. 125

La chimie des couleurs, la peinture à la cire. 131

La gravure et la lithographie. 133

Les arts industriels, la machine à mettre aux points de N. M. Gatteaux.. 135

La médaille. 137

TROISIÈME PARTIE

Les Institutions.

I. — Les premières campagnes (1791-1816).

I. — La campagne contre l'Académie royale de peinture et de sculpture (1791-1792). 151

II. — La campagne contre le déplacement des œuvres d'art de l'Italie (1796). — Le dogme de l'italianisation. 164

III. — La campagne contre les Musées, particulièrement contre le « Musée des Monuments français » (1791-1816). 179

II. — L'organisation officielle de la résistance au romantisme (1816-1830). L'hégémonie de Quatremère de Quincy. . . 198

III. — L'autorité de l'archéologue.

Confusion de l'art et de l'archéologie. — Quatremère à l'Académie des Inscriptions. — L'esprit de ses restitutions. 202

Les vases céramographiques, le Dêmos d'Athènes, le défi d'Apelle et de Protogène, le Codex homericus de l'Ambrosienne. . . . 207

L'architecture antique ; l'architecture égyptienne ; l'esprit de l'architecture grecque, l'éclairage des temples hypètres, restitutions du char funéraire d'Alexandre et du bûcher d'Hephestion ; le dorique de Pæstum et d'Agrigente, le dorique dans l'art moderne. 210

La sculpture antique : les chevaux de Venise, le Gladiateur Borghèse. — Le Jupiter Olympien et la sculpture polychrome : la thèse, sa nouveauté, sa portée et ses effets. — Les lettres à Canova

sur les marbres d'Elgin et la révélation de l'hellénisme : leur portée, les moulages, l'achat de la métope de Choiseul-Gouffier. — Le mémoire sur la Vénus de Milo et la question de la restauration. — Les antiquités nationales. 219
Conclusion.

IV. — L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

Le crédit de Quatremère auprès de la quatrième classe avant 1815. — La section de théorie et d'histoire des Beaux-Arts en 1815. 241
Le rétablissement de l'Académie (1816) : le rôle de Quatremère et ses adversaires. 244
Le secrétaire perpétuel (1816) : ses attributions, son autorité ; les élections ; le dictionnaire de la langue des Beaux-Arts ; les discours-manifestes en séance publique et leur écho ; les notices historiques et leur écho ; les lettres de Poussin. 246
La défense de l'Académie et de ses privilèges à partir de 1830. Mesures de garantie et de préservation. 271
Quatremère personnification de l'Académisme.

V. — L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.

Le plan de 1791, la défiance à l'égard de l'amateur et de l'enseignement secondaire du dessin ; les rapports au conseil général (1801) et les Écoles spéciales des arts du dessin. 275
Le règlement de l'École des Beaux-Arts en 1816, l'ordonnance de 1819 et son esprit ; l'archéologie et l'histoire de l'art, les moulages d'animaux de Brunot, la tutelle de l'Académie, la discipline, les sujets des Grands-Prix, les élus. 279
La Révolution de 1830 et la résistance de Quatremère. . . . 289

VI. — L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME.

Le règlement de 1816 ; l'autorité décisive de Quatremère. . . 291
Le recrutement de l'École : le sort des Grands-Prix de gravure et de Paysage historique. 292
La direction d'Horace Vernet, violents démêlés, leur signification, leurs conséquences ; l'affaire du mariage des pensionnaires. 300
La direction d'Ingres : l'accord du directeur et du secrétaire perpétuel ; les Primitifs, les voyages des pensionnaires hors de Rome et de l'Italie ; l'enseignement : la bibliothèque, le cours d'archéologie de Nibby, l'obligation de la copie, les restitutions des monuments antiques, les fresques de la Trinité des Monts. 306
Les rapports sur les envois. 320
Les réformes subversives de 1830.

VII. — LES SALONS ET JURYS.

La défiance à l'égard des Salons ; leur dangereux développement. 325
Quatremère au jury ; le Salon de 1827 et les ironies de Jal. . 328
La tyrannie du jury académique à partir de 1830, le Salon de 1831, nouvelles agressions de Jal et de la presse contre Quatremère. 334
L'Académie et la répartition des récompenses. 338

QUATRIÈME PARTIE

Les Artistes.

Quatremère artiste. 343

I. — Les rapports officiels.

Le patronage de Quatremère à l'Assemblée électorale de Paris (1791) — A la Législative (1791-1792). — Au Conseil des Cinq Cents (1797). 347

Le Secrétaire perpétuel. 348

La conception classique de l'Artiste. 353

II. — Les rapports particuliers.

Les architectes : Clérisseau, Legrand, Molinos, Legrand, Fontaine, Dufourny, ... Huyot, Godde, Abel Blouet. L'hostilité des architectes novateurs. Francesco Colonna contre Villars de Honnecourt. 361

Les sculpteurs : Pigalle, Houdon, Guill. II Coustou et Pierre Julien. — Canova. — Les deux Giraud. — Lemot, Cortot, Jacquot, Lemaire, Lebœuf-Nanteuil. — David d'Angers. — Simart et Jehan du Seigneur. 368

Les peintres : Prudhon, David, Wicar, Les Davidiens, Vernet, Ingres. 394

Les graveurs : Piranesi, Volpato, Morghen, Denon, Clener, Richomme, Boucher-Desnoyers, etc. 417

CINQUIÈME PARTIE

Le déclin (1830-1839). — Conclusion. 423

Index des principaux noms d'artistes, d'œuvres et de monuments. 435

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

Bibliothèques
Université d'Ottawa
Echéance

Libraries
University of Ottawa
Date Due

MAI 31 1996

JUN 12 1996

MAY 15 1996

P.E.B. / I.L.L.

SEP 16 2004

MORISSET

UO SEP 27 2004

CE

a39003 006455017b